معـذرة..!

نعتذر إلى أعزائنا كتاباً وقراءً، ذلك أن صدور دورياتنا لمطلع العامين الجديدين 1427هـ، 2006م، قد تأخر ثلاثة أشهر، ومرد ذلك التغيير الذي تم في مجلس إدارة النادي، وكذلك بقية أندية البلاد، وأدى ذلك إلى إعادة ترتيب أوراق كل ناد، ومنها (جدة)، ومن طبيعة هذا التغيير وأمثاله أن يأخذ بعض الوقت في مسار الإجراءات الإدارية وحركتها عبر وزارة الثقافة والإعلام، وكذلك عبر حلول الأعضاء الجدد وتعرفهم على طبيعة العمل وتعارف بعضهم ببعض.. على أن ما يقرر حول هذه الدوريات وصدورها، سيكون ذلك لاحقاً خلال الشهور القادمة، بعد تمحيص الرؤية أمام المجلس وما يسفر عنها من قرار يحدد مسارها وجدوى استمرارها من عدمه..

وعلامات التي أمضت من عمرها وتجربتها خمس عشرة سنة، إحدى دوريات النادي الأدبي الثقافي بجدة، التي كانت لبنات على طريق المعرفة بين بلادنا والوطن العربي وما وراءه، وهي في رأينا معالم لرسالة ثقافية نتطلع إلى أن تثمر عبر السنين، لاسيما في مسار الارتقاء والتطوير، بعد أن يتاح لها الدعم المالي والمعرفي، لتستطيع استكتاب رموز الثقافة في الوطن العربي، وفق المتغيرات الحياتية ولاسيما في عالم متجدد كثير المعارف والأداء والعمل، ومسايرة آفاق الحياة وجديدها وإيقاعاتها ما يحتم الحضور الفاعل عبر مختلف الساحات. بعيداً عن الجمود والترقب بله التوقف لاستمزاج الظروف البعيد منها والقريب، ذلك أن الحياة بعامة عمل وكدح ونصب، ودأبها المسير ومتابعة التجديد فيها، وأعني ما ينفع الناس ويرقى بحياتهم ومسارها في

زمن لا سبيل إلى التوقف فيه إلا بقدر للتأمل والرؤية الصائبة التي تقود إلى ما هو خير وأبقى وأجدى..

أعود لتجديد الاعتذار عن تأخير صدور هذه الدفعة من دوريات النادي، وهي حال لم تحدث من قبل خلال كل الظروف، غير أني قد ألمحت إلى أن مرد ذلك هو التجديد في مجلس إدارة نادينا وأندية البلاد الأدبية بعامة، وآمل أن يتاح للمجالس الجديدة وفيها ومنها نادي جدة، أن تتوجه إلى مزيد من الارتقاء بالثقافة في مهد العرب واللغة العربية الشاعرة.. ولا أفتأ أردد، أن مقياس رقي أي أمة، ليس بما تملك من مال وناطحات سحاب، وإنما بمعارفها، التي تفتح لها آفاقاً إلى الرقي الحياتي والثراء وازدهار وجودها، فالعلم بكل ضروبه هو الذي يقود إلى المعالي والنجح والحياة الكريمة، وطموح أي أمة تنشد التقدم والحياة الكريمة، إرادتها التي تدفعها إلى تخطي المصاعب لتكون، بعيداً عن آمال لا يسندها عمل ولا سعي، ذلك أنها أشبه بالأحلام، وكما قال الشاعر: «وما نيل المطالب بالتمني» فيقتعد المرء ويطمع أن ينال حياة ذات قيمة، لا جهد فيها ولا كد ولا كفاح، فالحياة عمل، وكتابنا العزيز حثنا على العمل والسعي، فقال الحق: «وقل اعملوا»، والأقوال التي لا تدعمها أعمال لا قيمة لها، ولا جدوى منها، ولذلك نقرأ في قول من لا ينطق عن الهوى ﷺ: «لا قول إلا بعمل، ولا عمل إلا بنية»، فإذا وعينا ذلك وأنجزنا ما نقول تحقق لنا ولسوانا عبر هذه السبيل النجح والرقي والحياة الكريمة، بعون الله وتوفيقه، والله المستعان.

رئيس التحرير

ليس من وكدنا في هذا المقال أن ندقق النظر، بحثاً ومدارسة، في كتاب الدكتور توفيق الزيدي الموسوم بـ «في علوم النقد الأدبي»[1] بقدر ما نترسّم الوقوف عند أمهات الأفكار التي انتظمت متنه والتصورات النقدية - الفكرية التي شكلت لبناته.

ولئن يشهد الخطاب النقدي العربي اليوم ضروباً من التحولات شتى نتيجة ما طرأ على المناهج من تبدل مستديم وما داخل الأنساق النظرية في الشرق والغرب من تخلخل نزع بها إلى ارتياد آفاق بكر تروم الاستفادة من كشوفات الحداثة، فإن طائفة، ليست بالقليلة، مازالت تدفع عنها دروب التحديث في مقاربة النص الأدبي إيثاراً للسلامة وركوناً إلى المسلمات الجاهزة والسنن المألوفة. فتبقى مظان الأدبية مجهولة ثاوية في مطايا النص ويستقر النقد تكراراً يلوك الأقوال السائرة والنماذج المنمّطة. حتى لكأنه يكتفي بالاتّباع والمسايرة ويكف عن الإبداع، وهو على هذا الحال يطمئن إلى إعلام التراث يفكّر بهم ومن خلالهم أو إلى المعارف الإنسانية الوليدة ينقلها نقل من لا يدرك أصولها النظرية وفروعها التطبيقية والسياقات التي حفت بها فشكلت مادتها.

يمكن لقارئ مقدمة الكتاب أن يستجلي حيرة المؤلف وهو يعقد المقارنات بين إقبالنا على التحديث في المباحث العلمية واحتفالنا بالثورة الطارئة على وسائل الإعلام وطرق تبادل المعلومات من وجه، وعزوفنا الغريب عن مظاهره في الأدب والنقد من وجه آخر. «ما بال بعضنا اليوم يصدّون كل تحديث في المسالك الأدبية إبداعاً ونقداً، قراءة وتدريساً؟ مشاهيرنا، ما قيل في شأنهم لم يتغيّر، تناول نصوصهم، لم يتغيّر...» ص 5.

أما ثانيهما وهو الخيار الإنتاجي فعماده مواجهة حالة التسيّب والتشتّت التي تنخر مجهوداتنا إلى إنتاج المعرفة ومقصده الأم قيام العلم شروعاً في توليدها وتثميرها.

هكذا انتهى د. توفيق الزيدي من مقدمة كتابه إلى الإقرار بأن:

«ليس للمهتمين بدراسة الأدب اليوم إلا الخيار المنهجي والخيار الإنتاجي بهذا يكون تأسيس «علوم النقد الأدبي» إنقاذ فئة حكم عليها العصر بالانقراض ما لم تتفاعل مع واقعها وتأخذ برهانات التحديث. بهذا لا يمكن أن تكون الحداثة بالتقسيط: إنها أفعال كاملة» ص 8.

تمثيلاً لهذين الخيارين بنى المؤلف عمارة كتابه - المشروع على مراحل ثلاث:

سمّى أولهما بـ «في تعليمية النقد» وهي عنده ضرورة إبستمولوجية - بيداغوجية لأنها ذات توجه تطبيقي منهجي تُعنى بتقنيات تبليغ المعرفة وكيفيات تحصيلها وتؤهل العلوم لترتقي إلى مرتبة المحك به تقوم النظريات وطاقاتها الإجرائية. وكيفما طبقناها على كثير مما ساد لدينا ثبتت لنا قلة جدواه وضنانة نفعه، وأنه ما راج في صفوفنا إلا لأسباب ظرفية أو لعوامل ضعيفة الصلة بالنقد والأدب.

في هذا الباب سعى الباحث إلى أن يتبين كيف تطور النقد من خطل التسيب إلى نظام الضبط معتمداً في ذلك مصنفين برّز اهتمامه بهما بالسبق التاريخي. فعمل الناقد أحمد الشايب «أصول النقد الأدبي»[2]. عُدَّ من النصوص الأولى التي نظرت في إشكالية قيام النقد علماً مستقلاً بذاته عن غيره. وقد ثبّت د. الزيدي أن أهمية هذا الكتاب كامنة في «هذا التوجه الذي يسعى إلى جعل الخطاب النقدي خطاباً ضابطاً أقرب ما يكون إلى العلم. ولا يخرج عمل عز الدين إسماعيل «الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة»[3] عن هذا التوجه» ص 15.

لئن كان تناول هذين الكتابين مطيَّة لتدبر المقاربات الأولى التي رامت أن تُجرِّد خطاب النقد مما ليس له به علقة، فقد مثل مَرْقاة إلى التصريح برأي خطير ذا أبعاد أصولية (إبستمولوجية): «فأجدر بنا قيام علم، رغم الاحترازات على ترك النقد متسيباً لا ثمرة له، ثم إن المبدأ مفيد في ثقافتنا إذ هو مواصلة البناء على ما جاء في تراث العرب القدامى... إننا بذا نصل حاضرنا بالنصوص التأسيسية» ص 16-17.

على هذه القاعدة تشكلت رؤية الد. توفيق الزيدي مُجذِّراً مشروعه في التراث بانياً إياه على أرضية في القراءة والتمحيص حديثة فكان أن فرَّع علوم النقد إلى قسمين كبيرين:

أ – علوم النقد العامة: وبين ثناياها تضم علوماً فرعية خمسة هي نظرية النقد وتاريخ النقد ونظرية الأدب تاريخ الأدب والنقد الاستشراقي.

ب – أما علوم النقد الخاصة فموزعة بين علوم الخطاب الأدبي وعلوم الخطاب النقدي.

وإجراءً لما اصطلح عليه بتعليمية النقد ترسَّم صاحب المشروع أن يختبر فوائدها الجُلَّى لما تطبق على النقد القديم فتحفر في آليات تشكّله وتتقصّى دلالاتها القريب منها والبعيد. ولهذا الإجراء طرائق هي كالمنارات يهتدي بها الباحث والدارس والمتعلم والمخطِّط البيداغوجي ومنها طريقة التأريخ النقدي وطريقة المداخل وطريقة مدارسة النصوص.

والحق أننا أصغينا في متعة ويقظة إلى ما صَدَع به د. الزيدي لدقته وسعة علمه ووضوح منهجه بل إنه يرسم خطاطة منهجية تنفع كل من ضَرَبَ في مضايق النقد بسهم.

«إن تعليمية النقد، إن اجتهد الدارسون في تطويرها ستغنم كثيراً من الإعلامية والوسائل التكنولوجية فقد نصل في يوم إلى استحداث برمجية تعليمية نقدية أو إلى تحويل قاعات الدرس إلى مخابر تطبّق فيها الصوتيات

على النصوص الأدبية وتدرس فيها ردود المتقبلين على تلك النصوص... إن تعليمية النقد علم دقيق فاعل خلّص النقد من تسيُّبه وأرجع إليه جدواه». ص 29-30.

في القسم الثاني من الكتاب الذي وشّاه صاحبه بـ «تأسيس الاصطلاحية النقدية العربية» بحث في التمييز القائم بين علم الاصطلاحية (La terminologie) وعلمها الوليد المصطلحية (La terminographic) التي تُعنى بالجانب التطبيقي مدققاً في كيفيات نشأة المصطلح وأطوار تولّده كاشفاً عن أهم المؤسسات الساهرة على خزْنه وجرده في الغرب وعندنا نحن العرب مصرِّحاً في صدق وحماسة أن الفوضى المصطلحية تعم المشهد الثقافي وأن الجهود المبذولة ليست سوى أعمال فردية معزولة لم تبلغ غاياتها لأنها تحتاج مؤسسات تُسخِّر المال والتقنية وتجمع العلماء من كافة الاختصاصات عسى يتضافر المجهود ويثمر كشوفاً علمية أو فتوحاً معرفية.

وقد تعهّد صاحب المشروع بعض القضايا الموصولة بالمصطلح النقدي مثل قضية الانفتاح والنظام الاصطلاحي مشتغلاً في ذلك على الرمز اللغوي «طبع» في صلته بالرؤية الجمالية عند العرب وبالنظام الدلالي للغة. ولا يسمح لنا المقام بالتوسع في مختلف المسائل التي أثارها، حسبنا أن نشير إلى أن الرجل قد اشتغل بعمق على نموذج تطبيقي: «مصطلح قصيدة عصماء منتهياً إلى القول:

«إن استعمل النقاد نعوتاً كثيرة للقصائد فإننا لم نقف على مصطلح قصيدة عصماء في المدونة النقدية إلى القرن الخامس فقد وجدنا المعلقات والسموط والمجوهرات والمشُويات والحوليات والمحكّمات والشوارد... وقد انفرد ثعلب (ت 291هـ) دون غيره باستعمال مصطلحات مستمدة من الأثر اللوّني أطلقها على الأبيات الشعرية، وهي التالية:

المعدَّل من الأبيات، والأبيات الغر والأبيات الموضحة والأبيات المرجلة». ص 52.

ولعل من وجوه الطرافة والعمق معاً في الكتاب القسم الثالث منه الذي استوى كشّافاً عن «آليات الخطاب النقدي» لدى الشابي ووجه الطرافة أن الشعر هو الجوهر في درس حياة صاحب «أغاني الحياة» وأدبه وأن ما رسخ في الضمائر والعقول صورته شاعراً مما يجعل «البحث في صور أخرى للشابي غير صورة الشاعر أمراً قليل التداول وصعب الدرس» ص 55.

وبعد أن قاس خط الخطاب النقدي لدى الشابي من الدرس في الكتب والمقالات التي صيغت حول فنه وشعره. أكد أن تلك الدراسات ذات جانبين: انتقائي ووظائفي. وقد رصد الد. الزيدي المدونة النقدية لدى الشابي في نزعة منهجية صارمة وتدقيق بحثي موثّق ليخلص إلى مضارب الترحال من النوْبة الشعرية إلى شيطان/ ملاك النقد مكاشفاً تخلّق الحس النقدي عنده متسائلاً: ما الدافع على الخروج من الشعرية إلى النقدية» ص 68.

وضمن هذا المبحث يعتبر أن الشابي على وعي بتمايز النظامين إذ قد صرّح في رسالة كتبها إلى الشاعر والطبيب السوري «علي الناصر» (سنة 1930): «وإني أقدّم لك نسخة من كتابي الصغير» «الخيال الشعري عند العرب» الذي وإن لم يكن قصة قلب فإنه جهاد قريحة أرادت أن تحرّك الناس وتدعوهم إلى سواء السبيل».

حظيت خصائص الخطاب النقدي لدى الشابي بحيز هام من القسم الثالث من الكتاب وقد عالج فيه هذه المسألة من زاويتين: المسلك النقدي والجهاز النقدي.

أما عن المسلك فقد نبّه في سياق الحديث عنه إلى أن سؤال النقد عند الشابي يداخل سؤال الشعر ويشاكله خاصة في كتابه «الخيال الشعري عند العرب». أما كتاباته النقدية الأخرى فقد أخذت منحى واضحاً نواته سؤال الشعر وما يقتضيه من إجابات.

أما عن الجهاز النقدي فقد لاحظ أن مبدع «إرادة الشعب» لا يحضر في مرجعياته النقدية إلا ما كان ذا صلة بتراث العرب. أما ما يخص النقد

الغربي فغائب تماماً رغم الإشارة إلى بعض التيارات الأدبية الغربية وتخصيصاً الرومانطيقية. ومن ثغرات الجهاز النقدي كما يراها الد. الزيدي ضعف الطاقة التجريدية إذ يكتفي الشابي في مناسبات كثيرة بالتعبير المجازي دون تعمق المصطلح تعمقاً نظرياً. هذا الأمر ينطبق على متصوّر الخيال الذي وإن جاء في مدونة الشابي النقدية طريفاً فإنه لم ينحت له المصطلح الدقيق غير أن ذلك لا يعدم بعض مظاهر الفرادة والتميز تجلّت في المسلك النقدي إذ اعتمد على عرض خطة مقالاته في البداية وتوسّل بالمنهج الاستدلالي توسُّلاً يصرِّح بالفكرة أولى ليوضحها بضرب الأمثلة ثانياً إضافة إلى أسلوب في الكتابة النقدية أسُّه رشيق اللفظ وأنيس العبارة وشعري الصور.

إن الذي تُفضي بنا إليه قراءة هذا الكتاب أن الخطاب النقدي علوم متراكبة متواشجة متى لم نفرزها ونجرِّدها مما يشوبها من غير النقد تعثّرت جهودنا وذهبت هباءً، وأننا ما لم نتوسّل بعلوم المصطلح وأصولها النظرية والإجرائية بقينا نخبط خبْط عشْواء في البحث والتجريب.

أما الشابي الناقد فصيحة في الصيحة يدعونا إلى التفكير بعمق وصدق مع النفس فيما يصلح لنا منه وقد شرُع قرن جديد أبوابه وماذا أنتجنا نحن إلى اليوم في باب النقد ونقد النقد حتى ندعو إلى التقويم والاستصفاء.

إن الحداثة الحق مساءلة وتجاوز وخرق للمسلمات لا يَني. وتلك، في غير ادّعاء أو تمحُّل، مزيَّة هذا الكتاب يدعوك إليه في أطوار اليقظة والغفلة، يؤجّج نار السؤال أو يرفع عنك ما ران من مسلوك السُّبل.

الهوامش

1) د. توفيق الزيدي: في علوم النقد الأدبي، قرطاج 2000 – ط 1، 1997 – سلسلة المنهج أولاً.

2) أحمد الشايب: أصول النقد الأدبي. القاهرة – مكتبة النهضة المصرية. ط 5/ 1955 (ط 1/ 1940).

3) عز الدين إسماعيل: الأسس الجمالية في النقد العربي: عرض وتفسير ومقارنة. القاهرة – دار الفكر العربي، 1992 (ط 1/ 1995).



مقدمة:

تميزت الفترة الممتدة بين أواخر القرن التاسع عشر وما بعد الحرب العالمية الثانية بتراكم كبير في مجال الدراسات اللغوية، وإذا كان من الصعب تصنيف هذه الدراسات في خانات معينة، انطلاقاً من معايير محددة، فإنه يمكن أن نميز، على الأقل، بين مدرستين فيما يخص المناهج المعتمدة في دراسة وتحليل المواد اللغوية وما يرتبط بها من صيرورات ذهنية وعوامل فيزيولوجية ومؤثرات خارجية.

في هذا الإطار تندرج محاولة عقد مقارنة بين اتجاهين يعتبران من أكبر الاتجاهات اللسانية الحديثة إنتاجاً واستهلاكاً. ويتعلق الأمر بالمدرستين: البنيوية والتوليدية.

إذاً ما هي الأسس المعرفية والفلسفية لكل منهما؟ ما هي منطلقاتهما المنهجية؟ ما هي أساليب تحليلهما للظاهرة اللغوية؟ وما هي أوجه التشابه والاختلاف بينهما؟ هذه مجرد أسئلة نحاول الإجابة عنها من خلال هذه الدراسة محترسين بملاحظة هي أن هناك مدارس لسانية جديدة لم نعتمدها.

1 - تحديدات أولية مفاهيمية:

1-1 : مفهوم المنهج: إن كلمة منهج مستمدة من الكلمة اليونانية (Meta-hodos)؛ ومعناها الطريق أو النهج الذي يؤدي إلى هدف ما. وفي اللغة العربية «المنهج هو الطريق الواضح. ويبدو أن أرسطو هو أول من استعمل كلمة «منهج»، وأسسه على دعامتين: الأولى منطقية تبدأ بالمسلمات

ثم تنتقل إلى طبقات الاستنتاج المنطقي الصارم لتنتهي بالنتائج؛ والثانية دعامة إجرائية تبدأ بالمشاهدة الدقيقة، ثم تنتقل إلى استنباط التعميمات في سلم تتصاعد درجاته حتى تصل إلى المبادئ الأولية[1]. ويعني هذا التصور الأرسطي أن الباحث يكتشف بالاستقراء ثم يؤسس معرفته في شكل استنتاج. وفي بداية العصر الحديث ظهرت نظريات متعددة في المنهج على يد كل من فرنسيس بيكون وروني ديكارت وبرتراند راسل وميل ستيوارت. يركز بيكون في مؤلفه (الأورغانون الجديد) على الاستقراء التجريبي الذي يعتمد على الملاحظة والمشاهدة ثم القيام بمختلف انواع التجارب، خلافاً لصاحب الأورغانون (أرسطو)، الذي ينطلق من معطيات نظرية. أما ديكارت فإنه يركز على التحليل والتركيب. وحتى لا نخوض في إشكالية التعريف ونتطرق لإشكالية التطبيق في حقل الدراسة اللسانية، نقترح التعريف التالي للمنهج:

المنهج هو مجموع العمليات العقلية والخطوات العملية التي يقوم بها الباحث بهدف الكشف عن الحقيقة أو البرهنة عليها بطريقة واضحة وبديهية تجعل المتلقي يستوعب الخطاب دون أن يضطر الى تهنيه[2]. ويتضمن هذا التعريف الذي نقترحه الجانب العقلي والجانب العملي في الممارسة. وهذه الازدواجية تقودنا إلى الحديث عن منهجين هما:

2-1: *المنهج الاستقرائي*: الاستقراء هو كل استدلال ينتقل فيه الباحث من الخاص الى العام، أو من الجزء الى الكل، أو من المحسوس الى المجرد[3]. ويعتمد الاستقراء على الوصف الذي يعني عند اللسانيين البنيويين «رصد ما نلاحظه من الأشياء، والوقائع والظواهر، وما ندركه بينها من علاقات متبادلة، وتصنيفها وتصنيف خصائصها، وترتيبها واكتشاف الارتباط بينها، إنه كشف دلالات المعطيات الحسية بالاعتماد على الملاحظة والتجربة، ودراسة ما بينها من علاقات متبادلة»[4].

ويتضمن الدليل الاستقرائي استنتاجاً علمياً يقوم على أساس الملاحظة والتجربة، فالملاحظة تقتضي في المنهج الاستقرائي أن يبقى الباحث أو الذات

العارفة خارج الظاهرة اللغوية التي يدرسها ويكتفي بمشاهدتها كما تقع في الطبيعة أو كما هي واقعة طبيعية. وهكذا فإن الباحث الذي يطبق المنهج الاستقرائي ينطلق من الواقع ليصل إلى النظرية.

1-3: المنهج الاستنباطي: الاستنباط عملية استدلالية تنتقل من العام الى الخاص، أو من الكل إلى الجزء. والمنهج الاستنباطي منهج يقوم على التأمل والاستنتاج انطلاقاً من أفكار وتصورات قبلية، ويختلف المنهج الاستنباطي عن المنهج الاستقرائي في كونه لا ينطلق مباشرة من ملاحظة المواد اللغوية ووصفها وصفاً محايداً، ولكنه يسعى إلى بناء نظريات يرى أنها قادرة على تفسير العالم الواقعي، إلي جميع لغات العالم.

1-4: الأسس الفلسفية والمعرفية للمناهج المعتمدة: في العصر القديم، تساءل الفلاسفة عن طبيعة ومصادر المعرفة البشرية. ومن هؤلاء الفلاسفة نذكر أرسطو وسقراط وأفلاطون وبعض الرواقيين. فأفلاطون مثلاً كتب عن سقراط وهو يحاور مينون العبد وبرهن على أن هذا المملوك الشاب يعرف مبادئ الحساب دون سابق تدريب ولا تجربة، فالمعرفة موجودة في ذهنه قبلياً، وما فعل سقراط هو مجرد إيقاظها من كمونها[5].

وخلال عصر النهضة الأوربية، وابتداء من القرن[16]، أفرزت اشكالية الثقافة البورجوازية فلسفة وتيارات فكرية، استمرت من عصر الأنوار إلى يومنا هذا؛ وساهمت الى حد كبير في تأطير المناهج المطبقة في العلوم الاجتماعية واللسانية.

وعموماً يمكن أن نميز بين ثلاثة اتجاهات أساسية ترتبط بإشكالية المنهج في اللسانيات الحديثة.

1-4-1: الاتجاه العقلاني: ويمثله كل من ديكارت وليبنز وميشال بريال. وفي مجال اللسانيات يعد شومسكي وفودرو وكاتز والفاسي الفهري من أكبر المدافعين عن هذا الاتجاه. ويرى التيار العقلاني أن العقل البشري (la raison humaine) هو عقل فطري وقبلي (aprioriste)، أي انه يمتلك بالفطرة أفكاراً

ومعارف سابقة عن الاحساس والتجربة. وفي حقل الدراسات اللغوية يرى شومسكي أن اللغة تشكل جزءاً لا يتجزأ من هذه المعارف الفطرية التي لا مجال لغض الطرف عنها أثناء الدراسة والتحليل اللغويين. وسنرى كيف وظفت اللسانيات التوليدية، ممثلة بأحد روادها نعام تشومسكي، هذه الفلسفة في فهم وتفسير الظواهر اللغوية. إن المدرسة التوليدية تستعمل المنهج الاستنباطي في التحليل اللساني فتحلل اللغة عن طريق صياغة الفرضيات التي تفسر بها القضايا الممكن ملاحظتها وتدرس العلاقات القائمة بينها(6).

1-4-2: الاتجاه المادي: يمثله ولف ودافيد هيوم وجون لوك. يرى هذا الاتجاه أن المعرفة تصدر عن التجربة والملاحظة. كما أنها تنبثق من مسلمة العقل البعدي (postérioriste) التي تقول إن العقل البشري عبارة عن صفحة بيضاء تنطبع بآثار الإحساس والتجربة. وسنوضح كيف وظفت اللسانيات البنيوية الفلسفة التجريبية والوضعية المنطقية لرودولف كارناب، ولماذا تنطلق من الواقع اللغوي إلى النظرية اللسانية. (لقد اعتبرت الوضعية المنطقية السيميوطيقا فلسفة عامة للغة وقسمها كارناب إلى التركيب syntaxe الذي يدرس بناء الجمل وتنظيم الكلمات؛ السيمانتيك sémantique أو الدلالة التي تدرس معاني الكلمات، ثم البراغماتيك pragmatique الذي يدرس البناء والمعاني والأشخاص الذين يتحدثون هذه الكلمات(7).

1-4-3: الاتجاه التوفيقي: يمثله كانط (1724-1801) وكثيرون. فكانط هو أحد فلاسفة الأنوار العقلانيين، ما يتميز به هو الثورة التي أحدثها في المعرفة الإنسانية حيث تجاوز الثنائية الديكارتية وعمل من أجل المصالحة (Transaction) بين الفطرية والإمبريقية. إن المعرفة عند كانط تأتي من خلال عنصرين رئيسين هما الحساسية (La sensibilité) والفهم (L'entendement). فقد بين أن «العلوم الاجتماعية والإنسانية، التي يعد علم

اللسان واحداً منها، لا تصل إلى معرفة الأشياء والمواضيع التي تبغي دراستها وإنما تصل فقط الى تمثلات حول هذه الاشياء»[8].

2 – اللسانيات البنيوية والمنهج المادي:

2-1 *نشأة اللسانيات البنيوية*: قبل فردينالد دي سوسور (1857-1913) كانت دراسة اللغة تتم حسب مقاربات متعددة: فيلولوجية، وجمالية وتاريخية واجتماعية. إلا أن نشر كتابه «دروس في اللسانيات العامة» سنة 1916، أحدث ثورة منهجية في علم اللسان.

لقد تأثر سوسور بعدة مفكرين وباحثين في علم اللسان أمثال دفيد ويتناي (D, Whitner 1894-1927)، وبودوان دي كورتناي (de Boudouin courtenay 1845-1929)، وشارل سوندرز بيرس ch s. Pierce 1839-1914، فقد أخذ منهم معارف كثيرة في علم وظائف الأصوات (phonologie) والنظام اللغوي والقانون اللغوي. ورغم أن الدراسات الصوتية والمنطقية الشكلية أعطت البحوث والاستقصاء في اللغة قيمة إضافية في القرنين الثامن عشر والتاسع عشر، فإن سوسور يعد، بدون منازع، الأب الروحي للسانيات الحديثة والمعاصرة.

لقد استعمل سوسور كلمة نسق ولم يستعمل كلمة بنية، كما أنه اهتم باللسانيات الداخلية (linguistiques internes) التي تدرس نسق اللغة وقواعدها الباطنية، تاركاً اللسانيات الخارجية، التي تدرس تطور (linguistiques externes) اللغات واللهجات وتوزيعها الجغرافي وعلاقتها بالسياسة والمجتمع والثقافة، للباحثين الذين يهتمون بذلك. وهكذا فإن سوسور يعد أول من وضع اللبنة الأولى لظهور المنهج البنيوي، ذلك المنهج الذي ستتحدد معالمه الواضحة ومنطلقاته المعرفية في مؤتمر براغ عام 1929 بمبادرة من رومان ياكوبسون وكارشفسكي Kascevsky وتروبتسكوي

Troubetzkoy وقد اعتبروه «منهجاً علمياً صالحاً لاكتشاف قوانين بنية النظم اللغوية وتطورها»[9].

2-2 المنهج البنيوي والسلوكية أية علاقة؟ تمثل السلوكية اتجاهاً جديداً في علم النفس المعاصر. يرى السلوكيون أن تخلف علم النفس التقليدي يكمن في عدم قدرته على الوصول إلى نتائج مهمة. كما أن أدواته المنهجية غير إجرائية اذا أردنا أن نصل إلى الحقيقة. لقد تأثرت السلوكية بإنجازات العلوم الرياضية والطبيعية والفيزيائية والكيميائية التي استطاعت أن تحقق، خلال القرن 19 القطيعة الإبستمولوجية مع أمها الفلسفة، وتصبح كيانات مستقلة لها إبستمولوجيتها وديداكتيكها الخاصان بها.

تأسست المدرسة السلوكية على يد وطسون watson الأمريكي في بداية القرن 20، ومن مبادئها:

- اعتبار الانسان شبيها بالآلة المعقدة.
- الاقتصار على دراسة السلوك الخارجي لأن الانسان علبة سوداء (Boite noire) لا نستطيع دراسة سلوكه الداخلي.
- رفض منهج التأمل الباطني Introspection الذي تزعمه كل من هيلموتز (Helmholtz) وفندت (wundt) وجمس (James) والذي يعني ملاحظة ما يجري في الشعور من خبرات حسية أو عقلية او انفعالية وبالتالي العمل على وصفها وتحليلها وتأويلها[10].
- إنكار وجود قدرات واستعدادات فطرية إذ لا تعترف السلوكية بذكاء موروث ومعارف قبلية.

– وتعارض الدراسات السلوكية الدراسات العصبية والمعرفية التي كشفت عن وجود ما يسمى بالفينوتيب (phénotype)[11]، التي تؤكد فطرية المعرفة ووجود بنيات ذهنية سابقة، ودور التجربة إنما هو مجرد القدح أي استثارة هذه المعارف الفطرية التي تبدأ في التمظهر والتجلي وفق

نظامها الخاص بها. يعني أن هناك عمليات غير فيزيائية ملموسة في سلوك الإنسان بم فيها أحاسيسه، وشعوره، ورغبته.

في هذا الإطار برز، إلى جانب وطسون وسابير وسوسور، الأمريكي ليونارد بلومفيلد (Leonard, Boomfield 1887-1949) الذي كان له قصب السبق في وضع الحجر الأساس في بناء النظرية البنيوية في علم اللسان البشري. وإذا كان الحناش قد تحدث بدءاً عن ثغرات كتابه اللغة (langage)، فإن زكريا ركز على إيجابياته، وخصوصاً ما يتعلق منها بالمبادئ المنهجية (الميتدلوجية) التي اقترح (بلومفيلد) تطبيقها في دراسة الظواهر اللغوية، حيث يطرح المنهج المادي بديلاً للمناهج السابقة والمعاصرة.

3-2 *التحليل اللساني حسب المنهج البنيوي*: يذهب كل من جان بياجيه وليفي ستراوس وفرانسوا شاتليه وكمال أبو ديب إلى أن البنيوية منهج للبحث العلمي وليست مذهباً وأن ما يميزها هو التزامها بمبادئ الدراسة العلمية. أما جورج كانغيلم فيشك في إمكانية تأسيس منهج بنيوي[12]. وتنطلق اللسانيات البنيوية من عدة مسلمات منهجية نلخصها فيما يلي:

- عدم الاهتمام بالمظاهر الواعية للغة ودراستها في آنيتها وتزامنها دراسة سانكرونية. لقد رأى سوسور أن اللغة شكل (forme) وليست جوهراً (substance)، وأنها تشكل نظاماً مغلقاً قائم الذات، له قواعده الخاصة وروابطه الذاتية الداخلية. إنها مجموعة من العناوين لأشياء موجودة في الخارج و/أو الواقع. وهذا الواقع ليس منظماً، فاللغة هي التي تنظمه[13]. إن الشكل اللغوي هو سلسلة الأصوات والتموجات الصوتية بينما الجوهر فهو المعنى. إنه داخلي وقيمة نفسية تتغير بتغير الأشخاص والمواقف، وبالتالي فهي غير قابلة للملاحظة والقياس ولا لصرامة الدراسة العلمية[14].

- إخضاع المادة اللغوية لصرامة الدراسة العلمية من خلال إزاحة حقيقتها المعطاة في التجربة التاريخية أو المجتمعية أو التطورية،

❖ رفض التعامل مع الوقائع اللغوية كما لو أنها كيانات مستقلة. إن المواد والكائنات اللغوية ليس لها استقلال مادي، ولكنها في حاجة إلى المفهمة عن طريق تمثل اللغة نسقاً مبنياً على أساس قيم خلافية وعلاقات تضاد محايثة لها.

❖ اعتبار اللغة نسقاً أو نظاماً مبنياً على أساس علاقات لغوية مباطنة[15].

❖ اكتشاف قوانين علمية معطاة على صعيد الوصف والتجربة.

2-3-1 : خطوات المنهج البنيوي: قلنا بأن المنهج البنيوي منهج مادي يهتم بدراسة اللغة وقواعدها الداخلية ونظامها البنيوي. ويتضمن هذا المنهج الخطوات التالية:

2-3-1-1، ملاحظة المادة اللغوية: إن النظرية البنيوية نظرية استقرائية تجريبية تنطلق من الواقع اللغوي وتبدأ بملاحظته ملاحظة علمية موضوعية[16]. تتوخى الضبط والتحليل. إن اللسانيات البنيوية لسانيات وصفية يبدأ الباحث فيها بجمع المادة اللغوية ثم يصفها وصفاً خارجياً، يقول بلومفيلد: «لكي يكون التحليل اللغوي تحليلا علميا ينبغي أن يكون قائما على الوصف» بعيداً عن التصور التجريدي والعمل الذهني والفكري[17].

2-3-1-2 : حدس المادة اللغوية: إن النظام اللغوي ثابت في كل اللغات. ولا تختلف المدارس اللسانية في هذه المقاربة النسقية تقريبا، ولكن الاختلاف يكمن في الطريقة التي يعالج بها كل اتجاه النسق اللغوي. فالمنهج البنيوي يركز أساساً على الجانب المادي والكلية والتفاعل والمدخلات والعمليات والمخرجات. إن هذا المنهج يبحث العلاقات التفاعلية بين عناصر النسق ثم يجزئها ثم يحلل ثم يركب، ويفعل هذا دون أن يفكر في ربط النص أو الخطاب اللغوي بصاحبه أو إطاره الزمكاني أو الظروف التاريخية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية التي أنتجته. فقراءة النصوص إذاً قراءة مثولية محايثة (immanente) وليست تأويلية[18]. ذلك ما نجده عند جاك لاكان (J. Lacan) خلافاً لتلميذه فليكس غواتاري (F. Guatary) وجيل دلوز

(G. Deleuz) اللذين يتبنيان القراءة التاويلية (Herméneutique) وهي قراءة ترتد الى الفلسفة العقلانية و المنهج التوليدي.

2-3-1-3 *صياغة الفرضيات*: بعد ملاحظة الظاهرة اللغوية وحدسها يقوم الباحث اللساني بصياغة فرضية معينة انطلاقاً من نظرية.

2-3-1-4 *تمحيص الفرضيات اللغوية*: بعد صياغة الفرضيات يقوم الباحث بفحصها للتأكد من صدقها أو عدم صدقها. فإذا تأكد من صحتها فإنه يستطيع أن يبني نظرية. وتكون هذه النظرية قد انبثقت من الجزء والخاص، أي من تطبيقها على الكل والعام إلى جميع اللغات. أما إذا تأكد عدم صحتها فإنه لابد من التخلي عنها.

خطاطة توضح خطوات المنهج الاستقرائي في التحليل اللساني

وهكذا نلاحظ أن المنهج البنيوي منهج استقرائي ينطلق من مسلمة مفادها أن الكفاية اللغوية Compétence linguistique تصدر في رأي البنيويين، عن عوامل غير فيزيولوجية، وبالتالي فإن المعرفة اللغوية الاعتباطية الاتفاقية بين الأطراف الموجودة في وضعية تواصلية هي التي تحدد هذه الكفاية، وكما أن هذه الكفاية اللغوية باطنية غير قابلة للقياس والملاحظة العلمية فيجب أن نلتجئ إلى الأداء اللغوي الذي يرتبط بالاستعمال الحقيقي والفعلي للغة. وهذا الأداء هو نطق صوتي لمواد لغوية مختلفة.

2-3-2 *مفهوم اللغة عند سوسور*: يتحدث البنيويون بطبيعة الحال، عن اللغة والنحو والصرف والتركيب والتواصل. وسنحاول عرض بعض التعريفات التي نعدها ضرورية.

- ***اللغة:*** *langage* يميز سوسور بين اللغة والكلام. فاللغة نظام اجتماعي مستقل عن الفرد «إن اللغة هي مجموعة من الاتفاقات الضرورية وضعها الهيكل الاجتماعي ليسمح باختيار أو استخدام ملكة الكلام لدى الأفراد»[19]. إن اللغة نظام يتكون من عناصر فاعلة ومتفاعلة في إطار كلية يحدد فيها كل عنصر حسب علاقته الخلافية بالعناصر الأخرى حتى إذا طرأ تغيير على أحد العناصر تغير النظام كله وربما تعطل. مثال: أ) ينجز الباحث دراسة ميدانية في موضوع البطالة. ب) الباحث دراسة في موضوع البطالة ينجز. إذاً نلاحظ أن الجملة الاولى سليمة بينما الجملة الثانية فهي غير سليمة رغم ان عناصر النظام هي نفسها؛ فالذي تغير هو العلاقة مع النسق، أي المحور الجدولي (l'axe paradigmatique).
- *الكلام:* ***parole*** هو الإنجاز أو الاستعمال الفردي للغة.

أيضاً، يميز علماء اللغة العرب بين اللغة والكلام ويقول أحدهم بأن «الكلام عمل واللغة حدود هذا العمل. والكلام سلوك واللغة معايير هذا السلوك... الكلام نشاط واللغة قواعد هذا النشاط... الكلام حركة واللغة نظام»[20]...

❖ ***الدال والمدلول:*** بدون الدخول في التفاصيل، نقول على حد تعبير دي سوسور بأن لكل علامة (sème) وجهين: الدال (Signifiant) والمدلول (Signifié). والعلاقة بينهما علاقة اعتباطية اتفاقية وليست طبيعية مادية. إن الدال عند دي سوسور هو الصورة السمعية التي تكونها الأصوات، الملتقطة بواسطة الأذنين، في دماغ المستمع خلال دورة الكلام، إنها حقيقة نفسية ومادية. أما المدلول، فهو تلك الصورة الذهنية التي تشكلها نفس الأصوات في ذهن المستمع. الشيء الذي يجعل المفهوم يدل على مجموع الصفات المشتركة بين أفراد الجنس الواحد فيما يدل الماصدق على جميع أفراد الجنس الواحد مثال: الكائن مفهوم يدل على شمول المعنى المجرد وعلى الصفات المشتركة التي هي الكينونة. ماصدق هذا المفهوم هو الإنسان والحيوان والجماد، وكلما أضفنا صفة للمفهوم حذفنا فرداً من الماصدق مثال الكائن الحي = الإنسان والنبات. وقد عبر المنطق الأرسطي القديم عن هذه العلاقة الطردية هكذا: ضيق المفهوم يلزم عنه اتساع الماصدق.

❖ ***الدلالة:*** الدلالة عند دي سوسور مجرد «علامة» تتحقق من تآلف الدال والمدلول. وقد ميزت مدرسة النقد الجديد بين المعنى sens الذي هو من وضع صاحب النص والدلالة signification التي هي من وضع القارئ والمتلقي.

◆ ***المورفوتركيب:*** (*morphosyntaxe*) ميزت الدراسات القديمة بين الصرف والتركيب على أساس أن الصرف يعطي الشكل، ويهتم بدراسة الزوائد واللواحق والصيغ والأوزان بينما يعطي التركيب الوظيفة، أي أنه يهتم بدراسة تركيب الكلمات وانتظامها وتداخلها داخل الجملة الواحدة»[21]. ولما جاءت البنيوية لم تعد لهذا التمييز مسوغات منهجية. وظهر مفهوم جديد ألا وهو المورفوتركيب الذي يعني الدراسة الوصفية لقواعد تتداخل فيها المورفيمات أو المونيمات لتؤلف وحدات لغوية كبرى. وفي هذا الصدد نقترح تعريف المصطلحات التالية:

❖ **الجذر:** *lexème* هو المادة الأولى التي تشكل الأصل. والجذر ثلاثي في اللغة العربية. ومنه تنطلق المعاجم والقواميس العربية باستثناء لسان العرب لابن منظور في طبعة صادر. إن الأفعال: استدخل وتداخل وتدخل ترجع الى الجذر دخل[22].

❖ **المورفيم:** *morphème* ويسمى صرفة كذلك، وهو مرتبط بالشكل إلا أنه يؤثر على المعنى والدلالة. دخل – دخلوا أو دخلتم الاستدخال

❖ **المونيم:** *monème* هو «الكلمة» وتساوي الجذر + المورفيم.

❖ **الفونيم:** *phonème* أصغر وحدة صوتية، وليست لها دلالة في اللغة العربية إذا كانت منعزلة. فحرف ك مثلا له دلالة في مونيم كتب ودلالة مغايرة في مونيم أكرم.

❖ **القيم الخلافية:** *valeurs distinctives* إن حرف ل في السلام ليس هو حرف ل في الصلاة من الناحية الصوتية النطقية. (الحناش). وهناك قيم خلافية أخرى.

3-3-2 مفهوم اللغة عند بلومفليد: تعد اللغة بالنسبة لبلومفليد سلوكا فيزيولوجيا إزاء مثيرات خارجية. ولتوضيح هذا الافتراض يقدم لنا المثال التالي:

كان جاك وجيل يتمشيان في حديقة، وبينما هما كذلك رأت جيل تفاحة ناضجة على شجرة طويلة؛ وبسبب هذا المثير الخارجي بدأت تحرك حنجرتها ولسانها وشفتيها، الشيء الذي جعل جاك يثار فيتسلق الشجرة ثم يقطف التفاحة لجيل[23]. إن التحليل اللساني البنيوي لهذه الواقعة هو كالتالي:

أ – إن التفاحة ورؤية جيل لها حدث فيزيولوجي خارجي سابق لعملية النطق والكلام وبالتالي فهو مثير عملي stimulus وواقع موضوعي مادي ينطلق منه المنهج البنيوي خلال عملية التحليل اللساني.

ب – العملية الكلامية لجيل هي استجابة لغوية réponse لهذا المثير المتمثل في تحريك الحنجرة والشفتين واللسان.

ج – هذه الاستجابة اللغوية لجيل أصبحت مثيراً لغوياً لجاك.

د – تسلق جاك للشجرة وجني التفاحة هو استجابة عملية وقد رأينا أن بلومفيلد تأثر كثيراً بالسلوكية فاعتبر كل نطق صوتي استجابة لإثارة خارجية محيطة، وليس له أية علاقة توليدية مع ما يحتمل في الدماغ البشري.

وقد طبق هذا المنهج البنيوي على اللغة الفرنسية من طرف العديد من الباحثين[24]. كما طبق على اللغة العربية من طرف كمال أبو ديب سواء في "جدلية الخفاء والتجلي في الشعر العربي" أو في الشعرية".

3) اللسانيات التوليدية والمنهج العقلي:

3-1 النشأة: في حمأة الصراع بين الاتجاهين الفرنكفوني والأنجلوسكسوني، وفي مناخ ثقافي مأزوم بمخلفات الحرب العالمية الثانية وما أفرزته من وجودية وظاهراتية وشخصانية وإنسية ومادية ماركسية ونزعات لا علموية وإيديلوجيات متضاربة، في هذه الظروف الساخنة، صدرت ثلاثة كتب تهم علم اللسان: الأول لبلومفليد تحت عنوان «اللغة»، والثاني لسنكير تحت عنوان «السلوك اللغوي» سنة 1957، ثم كتاب شومسكي «البنى التركيبية» structures syntaxiques سنة 1957. ويعد هذا الكتاب الأخير نقطة تحول في الدراسلت اللسانية على الإطلاق رغم ما كتبه هاريس زليغ Harris zellig وورومان جاكوبسون Jakobsun Roman وموريس هال Halle Morris.

لقد أحدث تشومسكي بكتابه هذا ثورة عالمية في اللسانيات المعاصرة. ففي هذا المؤلف يتحدث عن «النظرية اللسانية» التي يجب أن تحلل مقدرة المتكلم على أن ينتج الجمل التي لم يسمعها من قبل وعلى أن يتفهمها. وذلك

انطلاقا من قواعد ضمنية تمكنه من توليد الجمل وتحويلها توليدا وتحويلاً لا متناهيين[24].

- وقد مرت هذه اللسانيات الجديدة (التوليدية التحويلية) (Génératives et Transformationnelles) بعدة مراحل يمكن تلخيصها فيما يلي:

أ – مرحلة المباني التركيبية سنة 1957.

ب – مرحلة وجوه النظرية النحوية سنة 1965.

ج – مرحلة الأعمال التي أنجزها باحثون ذهنيون أمثال كاتز Katz وفودور Fodor ، والتي تندرج ضمن «علم الدلالة التوليدي» وإذا كان سوسور الأب الروحي للبنيوية، فإن تشومسكي يعد الأب الروحي للتوليدية.

د – مرحلة الأعمال والنماذج الحالية لتشومسكي والتي تميزت بمراجعة هذه الذات العارفة وإعادة النظر في نماذجه الأولى؛ وقد لمينا شخصياً نزوعه إلى التصالح مع البنيوية والاتجاهات التكوينية والتجريبية من خلال المناقشات التي جمعت لسانيين ذوي شهرة عالمية[26]، وعلى رأسهم جان بياجيه. كما أن إمكانية الحديث عن الأثر المنهجي لغاليلي على نظرية تشومسكي إمكانية واردة.

3-2 *مفهوم اللغة عند التوليديين*: ترى المدرسة التوليدية أن اللغة هي مجموعة من الجمل. وهذه الجمل تصنف إلى فئة الجمل المنفية وفئة الجمل المبنية للمجهول وفئة الجمل المثبتة. ويرتبط بعض هذه الجمل بالبعض الآخر. يقول تشومسكي:

«من الآن فصاعداً نعتبر أن اللغة كناية عن مجموعة (متناهية وغير متناهية) من الجمل، كل جملة منها طولها محدود ومكونة من مجموعة متناهية من العناصر»[27]. فاللغة في رأيه «ظاهرة بالغة التعقيد، ودراستها تقتضي بناء نظرية فإمكانها أن تفسر القضايا اللغوية»[28]. إن نقطة الاختلاف بين تشومسكي وسوسور هي أن الأول يحلل اللغة انطلاقاً من

مسلمة أنها وسيلة للتواصل أو التعبير بينما يحللها ويفسرها الثاني انطلاقاً من مسلمة أنها مجموعة جمل كل جملة منها تحتوي على شكل صوتي وعلى تفسير دلالي ذاتي محايث لها. فالأول يتحدث عن اللغة باعتبارها شكلاً قبل كل شيء بينما يعطي الثاني الأسبقية للجوهر والبنية العميقة دون أن يهمل البنية السطحية، أي المعنى الظاهر للغة. فالمهم في اللغة حسب المنهج العقلي ليس هو جانبها المادي البنيوي ولكنه قدرتها على التوليد والإنتاج الجملي. فقد تأثر التوليديون كثيرا بديكارت وغيره من العقلانيين وتبنوا مقولات الإبداع اللغوي والسلوك الداخلي وما يعتمل من قدرة وطاقات داخل الدماغ أو العقل البشري[29]. لقد ألف تشومسكي كتاب: اللسانيات الديكارتية عام 1966، و فيه تأثر كثيراً بديكارت وفون همبولت Von Homboldt اللذين يظهر مفهوم الكفاية عندهما بوضوح.

إن اللغة عملية توليدية فعالة في الذهن البشري قادرة على الخلق والإبداع من خلال قانون نحوي عام يشمل كافة اللغات البشرية هذه العملية اللغوية تتكون من 3 عناصر بنيوية هي:

أ) *العنصر النحوي*: ودوره مزدوج: تنظيمي حيث ينتج معان نحوية منظمة؛ وتوليدي لأنه يولد عدداً من الجمل النحوية.

مثال: «يشرح الأستاذ الدرس، اليوم، بطريقة جيدة».

التنظيم: حيث لا نقول ك «شرح الدرس اليوم الأستاذ بطريقة جيدة».

التوليد : اليوم، يشرح الاستاذ الدرس بطريقة جيدة» «يشرح الأستاذ اليوم الدرس بطريقة جيدة» «الدرس يشرح من قبل الأستاذ بطريقة جيدة» «إن شرح الأستاذ للدرس شرح جيد اليوم». «الدرس شرحه الأستاذ».

ب) *العنصر التحويلي*: أي قدرتنا على تحويل الجملة الواحدة إلى جملة شرطية او تعجبية أو استفهامية أو منطقية. مثلاً: «شرح الأستاذ الدرس». «هل شرح الأستاذ الدرس؟» «إذا شرح الأستاذ الدرس فإن

التلاميذ يفهمون»... ونجد عند تشومسكي ما يسميه بالارتباط البنياني الذي يرتبط به إجراء التحويل مثلاً: أ) «قرأ الرجل الكتاب» نحولها إلى ب) «الكتاب قرأه الرجل». فالجملة الثانية حولت من الجملة الاولى بواسطة إجراء تحويل نقل الركن الاسمي إلى موقع الابتداء. وهذا التحويل يتناول الركن الاسمي الذي يقع على يسار الفعل فينقله إلى موضع الابتداء تاركاً ضميراً عائداً إليه في الموضع الذي كان يشغله الركن الاسمي.

ج) *العنصر التركيبي*: وظيفته هي إنتاج جمل سليمة سواء أكانت منطوقة أم مكتوبة.

ويقدم مازن الوعر مثالاً لصياغة رياضية وعملية توليدية للجملة التالية: The book could have been written by chomsky يمكن أن يكون الكتاب قد كتب من طرف تشومسكي.

3-3 دراسة النحو عند التوليديين: قلنا بأن البنيويين اهتموا بالجانب التواصلي في دراسة اللغة. إلا أن التوليديين يركزون على البنية العميقة والجانب الضمني، والملاحظ أن تشومسكي مثلاً يتحدث عن العمل والعامل والمعمول والرتبة أي عن الفاعل والمفعول والنظام، ويقول بأن الجملة يمكن أن تكون سليمة من حيث النحوية او القواعدية grammaticalité التي تصف، بطريقة ملائمة، وضع ما هو مقبول في نحو ما وما هو غير مقبول. وهي غير صحيحة من الناحية المنطقية المقبولية acceptabilité. ونلاحظ أن تشومسكي، في نموذجه الأول 1957، يعطي الأسبقية للنحوية ويقرنها بالكفاية اللسانية على حساب المقبولية التي يقرنها بالإنجاز 30، لكنه عاد في نموذج 1965 ونماذج تالية فاهتم أيضاً بالمقبولية.

يرى تشومسكي أنه لابد من نظرية لممارسة التحليل اللساني. وهذه النظرية تتكون من النحو التوليدي التحويلي الكلي إذ يعتبر النظرية النحوية نظرية علمية يمكن تطبيقها على جميع اللغات الطبيعية. فالنحو إذاً «نظام من القواعد والمبادئ، والمبادئ المحددة لخصائص الجمل الشكلية والدلالية حيث يستعمل في تفاعله مع مجموعة من الميكانيزمات الذهنية من أجل فهم لغة ما والتحدث بها (...) فالنحو العالمي نظام من المبادئ والقواعد والشروط، أي أنه عبارة عن عناصر وخصائص مشتركة بالنسبة لسائر لغات العالم(31).

ونظراً لتأثر تشومسكي بالنظريات الفيزيائية (غاليلي) خاصة والعلمية عامة، فإنه يقيم تشابهاً بين خطوات النظرية الفيزيائية وخطوات النظرية النحوية. ففي الفيزياء تبنى النظرية على ما يلي:

- عدد من الملاحظات سواء أكانت طبيعية أم موضوعية أم تتبعية أم تلقائية.
- الربط والتركيب بين هذه الظاهرة الملحوظة.
- التنبؤ بظاهرة جديدة.

ويرى أنه بإمكان الباحث اللساني أن يطبق في حقله هذه الخطوات كما يلي:

- ملاحظة عدد محدد من النطق الصوتي.
- تمييز ما هو نحوي وما هو غير نحوي.
- شرح الظاهرة اللغوية بطريقة مبسطة.

ولتوضيح هذه الخطوات نقول بأن الباحث يميز بين ما هو نحوي وما هو غير نحوي انطلاقاً من القانون العام الذي يحدد الطرائق السليمة لبنية الوحدات اللغوية وصياغتها. وهذا لا يعني أن تشومسكي يتجاهل الدور الذي تلعبه الدلالة والتداول.

4-3 *خطوات المنهج التوليدي*: تنطلق اللسانيات التوليدية من مسلمة وهي أن تفسير الظاهرة اللغوية تفسيراً لسانياً يقتضي الانطلاق من نظرية مبنية بطريقة علمية ثم الانتقال إلى الواقع الذي نقوم بشرحه وتفسيره وفق مبادئ هذه النظرية، خلافاً للمنهج البنيوي المادي السلوكي الذي ينطلق من الواقع نحو النظرية كما أسلفنا. فلكي يحلل الباحث اللساني الظاهرة اللغوية فإنه ملزم - كما يرى تشومسكي - بالاقتراب من المتكلم واستكناه قدرته الكلامية التي تشتغل داخل الذهن البشري. ويمكن تلخيص خطوات المنهج التوليدي فيما يلي:

1-4-3 *وضع فرضية لغوية*: انطلاقاً من البحث العلمي في مجال اللسانيات، وانطلاقاً من نظرية علمية واضحة المعالم والمحددات والعناصر حيث يقوم الباحث بوضع فرضية البحث والتحليل.

2-4-3 *تمحيص الفرضية*: في خطوة ثانية يقوم الباحث بتطبيق الفرضية اللغوية على بعض المواد اللغوية. لأنه ينطلق دائماً من العام إلى الخاص ومن الكل إلى الجزء خلافاً لمن يعتمد المنهج الاستقرائي.

3-4-3 ***إعادة صياغة الفرضية اللغوية***: عندما تدعو الحاجة إلى إعادة النظر في الفرضيات من أجل جعلها أكثر مطابقة وملاءمة للأهداف المتوخاة.

4-4-3 ***تثبيت الفرضية اللغوية***: عندما نتأكد من ملاءمة الفرضية للمواد اللغوية نطرحها للتخصيص ونسحبها على جميع الحالات والظواهر اللغوية.



خطاطة توضح خطوات المنهج الاستنباطي
مأخوذ عن المجلة العربية للعلوم الإنسانية عدد خريف 1994

وفي هذا الإطار فإن تشومسكي يطرح النحو الكلي (grammaire universelle) ويرى أن الرتبة فاعل – فعل – (مفعول) التي نجدها في اللغة الإنجليزية صالحة للتطبيق على جميع لغات العالم الطبيعية. وينطلق في كلامه هذا من فرضية أننا ننحدر من نوع واحد، وبالتالي يوجد بيننا جميعاً اتحاد وليس تغيرات. وهذا ما يشبه الحالة البدائية السابقة عن التجربة. ونفس الاتجاه والمنهج يطبقه الفاسي الفهري على اللغة العربية إذ يقول بأنها تملك رتبتين هما: أ) فعل – فاعل – (مفعول) مثال: «يشرح الأستاذ الدرس»؛ ب) «الأستاذ يشرح الدرس» أو «الدرس شرحه الأستاذ» أو «الأستاذ طلبت منه

شرح الدرس» أو «المجتهد نوه به الأستاذ». وهناك من يرى أن اللغة العربية لا تملك إلا رتبة واحدة هي: فعل – فاعل – (مفعول) إنها رتبة أصلية سائدة تحكم كل عربية تليدة. وفي حالة رتبة ثانية مثل: فاعل – فعل – (مفعول)، أو مفعول – فعل – ضمير عائد على المفعول – فاعل: الدرس شرحه الأستاذ فإن هذا الفاعل «لا يتقدم ولا يصعد من داخل المركب الفعلي إلى مكان متقدم على الفعل في مخصص التطابق»[32]، وإذا وجدنا اسماً متقدماً في الجملة الثانية: الدرس يشرحه الأستاذ؛ كما نجد في القرآن الكريم رهبانية ابتدعوها – في حالة رتبة ثانية –، يحتل الاسم المتقدم في المركب الفعلي موقع الموضع (T) وليس موقع الفاعل، مثله في ذلك مثل الاسم المتقدم. وهذا ما قال به الفاسي الفهري (1981 و1985) أيضاً نجد نفس الاختلاف بين مدرسة البصرة ومدرسة الكوفة من حيث اعتبار الاسم المتقدم مبتدءاً أو فاعلاً[33]. ولكن إذا كانت الجملة خالية من مفعول به وتقدم المركب الاسمي، فإن المتقدم يعد فاعلاً لا موضعاً في رأي الفاسي 1993، ورأي مدرسة الكوفة الذين يجيزون تقديم الفاعل خلافاً لمدرسة البصرة .

خاتمة : لقد حاولنا في هذه الدراسة أن نقارن بين مدرستين من حيث المنهج المعتمد في الدراسة اللغوية؛ وحصرنا المحاولة في اللسانيات المعاصرة. وفي نفس السياق نسجل الملاحظات التالية:

- إن الدراسات اللسانيات جد متشبعة، وبالتالي يكون تصنيفنا لها إلى بنيوية وتوزيعية ووظيفية وتوليدية تصنيفاً إجرائياً نسعى من ورائه إلى جعل المتلقي العادي يكتسب بعض المعارف في تخصص يتميز بقدرته الاختراقية، فالنظريات اللسانية تفرض نفسها حالياً على جميع الباحثين وفي كل التخصصات والعلوم.

- إن الثنائية الحدية: استقراء/ استنباط، مادي/ عقلي، ذاتي/ موضوعي وخاص/ عام تعتبر في رأينا ثنائية زائفة. وذلك لأنه لا وجود لمعايير ثابتة ومحددة تمكن من رسم حدود أنطولوجية وإبستمولوجية بين الذات

والموضوع فيما يخص إنتاج المعرفة وبحث الظواهر والمواد اللغوية. وهذا ما نستشفه من كلام تشومسكي عندما أجاب عن سؤال حول المنهج قائلاً: «إنه ليس لي مناهج إطلاقاً، ومنهج البحث الوحيد الذي أتبعه هو أن أبذل طاقتي في النظر في مشكلة صعبة معينة، وأن أحاول أن أجد بعض الأفكار عما يمكن ان يكون تفسيراً لها»[34].

- إن ممارسة النقد على العديد من نظريات العلم المعاصرة. تكشف زيف الثنائية استقراء/ استنباط[35] وذلك لعدم إمكانية فك التداخل الحاصل بين الذات العارفة الباحثة والمادة اللغوية موضوع المعرفة. ولذلك نجد تشومسكي يقول بالقدح الذي تمارسه التجربة على المعرفة الفطرية. كما أنه يوظف مناهج الفيزياء الغاليلية[36]. وعموماً، هذه مجرد محاولة بيداغوجية لكنها مؤسسة على مرجعية.



الهوامش

1) فخري، ماجد، أرسطو، المعلم الأول، ص 145-155، الأهلية للنشر والتوزيع، بيروت، 1977، عدد الصفحات 182.

2) العربي، اسليماني، مناهج البحث في الجغرافيا، مقاربة إبستمولوجية، مركز تكوين المفتشين، الرباط، 1997.

3) محمد، الحناش، البنيوية في اللسانيات، ص 127-128، دار الرشاد، الحديثة، البيضاء، 1980، عدد الصفحات 422.

4) عبدالله غزلان، اللسانيات وتعليم اللغة العربية وتعلمها، سلسلة ندوات منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس، رقم 14 ص 77 عدد الصفحات 184.

5) نعام، تشومسكي، اللغة ومشكلات المعرفة، ترجمة حمزة بن قبلان المزيني، ص 16، توبقال، 1990 عدد الصفحات 170.

6) زكريا، ميشال، الألسنة التوليدية والتحويلية وقواعد اللغة العربية. (النظرية الألسنية)، ص 96، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، 1981 عدد الصفحات 180.

7) زكريا، إبراهيم، دراسات في الفلسفة المعاصرة ج 1، ص 194-299 دار مصر للطباعة عدد الصفحات 576.

8) محمد، وقيدي ما هي الإبستمولوجيا؟، ص 155، مكتبة المعارف، 1987 عدد الصفحات 446.

9) Canguilhem ,G , Etudes d'histoire et de philosophie des sciences p 37 à 50 Vrin ,1994 paris 430 pages وكذلك

9) زكريا، إبراهيم، مشكلة البنية، سلسلة مشكلات فلسفية رقم 8 ص ص 43-44، دار مصر للطباعة عدد الصفحات 238.

10) أحمد، عزت راجح، أصول علم النفس، ص 42-62-63، المكتب المصري، مزيدة منقحة، عدد الصفحات 649. انظر كذلك Hervé, Barreau, l'épistémologie, p 109 , Q.s.j PUF, 1992 Paris ,127 pages.

11) Cf : Piaget, J, et chomsky, Noam, Théories du langage, Théories de l'apprentissage. Le débat entre Jean Piaget et Noam Chomsky, 1979 le Seuil 545 pages.

12) زكريا، إبراهيم، مشكلات البنية، مرجع سابق ص 21-22.

13) Ferdinand de Saussure, Cours de Linguistique Général, p 16, Payot, Paris 1981.

14) محمد، الحناش، مرجع سابق ص ص 141-152.

15) محمد الأطلسي، بنيوية ليفي ستراوس، الاتحاد الاشتراكي 28 شتنبر 1980 ص ص 5-6.

16) هناك أنواع أخرى من الملاحظات انظر عزت راجع م س من 44-50 وكذلك.

17) Léonard, Bloomfield, Langage, pp 9 -10, New york 1957.

18) محمد، الحناش، مرجع سابق ص ص 39-339.

19) De Saussure, Ferdinant, op, cit, pp 25 - 419.

20) حسان، تمام، اللغة العربية، معناها ومبناها، ص 32، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، عدد الصفحات 273.

21) محمد، الحناش، مرجع سابق، ص 44.

22) هناك من يميز، المعجم من القاموس انظر الحناش مرجع سابق ص 31-32 وكذلك عبدالقادر الفاسي الفهري المعجم العربي نماذج تحليلية جديدة، دار توبقال للنشر 1999 ، وكذلك المعجمة والتوسيط نظرات جديدة في قضايا اللغة العربية المركز الثقافي العربي 1997 عدد ص 111.

23) Léonard, J, Bloomfield, op, cit, pp. 22-23.

24) Dubois, J, Grammaire structurale du Français, noms et prénoms, Larousse , 1965, p 195 du même auteur, GSF, le verbe, 1967 224 pages. GSF, (la phrase et les transformations) 1969, 192 pages.

25) زكريا، ميشال، مرجع سابق ص 12.

26) Piaget, J et Noam Chomsky, opt, cit.

27) زكريا، ميشال، مرجع سابق ص 91.

28) نفس المرجع، ص 92.

29) يميز تشومسكي، بين الدماغ لذي يلصق به ما هو مادي، والعقل الذي يلصق به ما هو فكري.

30) Hymes, Dell, H, Vers la compétence de communication, pp 82-130-131, Hatier - Crédif paris 1984, 223 pages.

31) محمد سبيلا، وعبدالسلام، بنعبدالعالي، اللغة، دفاتر تربوية ع 5 ص 42 دار توبقال للنشر 1994. عدد الصفحات 103.

32) عبدالله، غزلان، اللسانيات المقارنة م س ص 32 منشورات كلية الآداب رقم 51، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، البيضاء، 1996، عدد الصفحات 382.

33) محمد، الرحالي، ملاحظات عن الرتبة والإعراب ص 31-57، اللسانيات المقارنة واللغات في المغرب، منشورات كلية الآداب، الرباط ، رقم 51، السنة 1996.

34) اللغة ومشكلات المعرفة، مرجع سابق، ص ص 161-162.

35) شالمرز، آلان، نظريات العلم، ترجمة: الحسين سحبان، وفؤاد الصفا، دار توبقال للنشر، البيضاء، 1991، عدد الصفحات 169.

36) لقد تأثر ديكارت بغاليلي، الأول ربط بين الهندسة التحليلية والفيزياء والجبر والثاني أدخل الرياضيات في الفيزياء حيث وظف المسافة بين سقوط الأجسام والرياضيات في قياسها.

المراجع غير الواردة في الهوامش

1) أحمد، المتوكل، مؤلفاته.

2) أحمد، بدر، أصول البحث العلمي ومناهجه، وكالة المطبوعات، عدد ص 236.

3) إحسان، محمد الحسن، الأسس العلمية لمناهج البحث الاجتماعي، دار الطليعة بيروت عدد ص 160.

4) عبدالقادر، الفاسي الفهري، مؤلفاته.

5) نعام، تشومسكي، البنى النحوية، ترجمة د يؤيل يوسف عزيز، مراجعة: مجيد السماثلة مطبعة النجاح الجديدة 1987 عدد ص 160.

6) Christian, Baylo et Xavier, Migno, la communication, Nathan1991, 400 pages.

7) Dubois J et al , Dictionnaire de linguistique et des sciences du langage, 1994 Laroosse 515 pages.

8) Ducrot, Oswold et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage 1972 le Seuil 481 pages.

9) Greimas, A, J, Sémantique Structurale, 1966, Larousse 262 pages.

10) Jacob, Pierre, l'empirisme logique, ses antécédents, ses critiques, 1980, Minuit, 307 pages.

11) Mounin G, Histoire de linguistique: des origines au XX siècle, 1967 puf paris, 231 pages.

12) Mounin G, Introduction à la Sémiologie, 1970, Minuit, Paris 253 pages.

13) Noam Chomsky et Morris Halle, Principes de phonologie générative, 1968, le seuil.

14) Oléron, Pierre, le raisonnement,QSJ, 1977 puf paris 126 pages.

15) Perrot, J, la linguistique QSJ pue 1993, paris 128 pages.

16) R, Boudon, A quoi sert la notion de structure? édit Gallimard, paris, 1968.



تتشكل خصوصية أي نص أدبي من لغته أولاً، فهي بؤرة تلتقي عندها باقي عناصر هذه الخصوصية، التي لا تقل أهمية حتى بالنسبة إلى أقل اللغات تداولاً. وتصنيف هذه العناصر إلى خاصة وعامة: وتتمثل الأولى في لغة المؤلف ذاته وطبيعة أسلوبه في الكتابة، ومرجعياته الفكرية والجمالية، وفي الجنس الأدبي والفترة التاريخية التي تنتمي إليها...إلخ. أما الثانية فهي أشمل من الأولى، وتتمثل في الواقع غير اللساني الذي ينتمي إليه النص المترجم، والمحيط الحضاري والثقافي العام، وطريقة هذه اللغة الخاصة في تقطيع هذا الواقع، ومختلف الخصائص والمرجعيات لهذه اللغة، والذوق الفني السائد في زمن النص. وهي خصائص لا يشكل النص سوى أحد تجلياتها الممكنة.

ولا أحد يجادل في أن أهم شرط يجب توفره في المترجم هو الإلمام شبه التام بهذه العناصر كلها، سواء الخاصة منها اللغة المصدر أو الخاصة منها باللغة الهدف. غير أن السؤال الجوهري الذي سبق أن طرحه المهتمون بالمجال هو: هل باستطاعة هذا الإلمام حتى وإن تحقق في أبهى صوره وأرقاها، أن يجنب المترجم «شر» أي ترجمة والمتمثل في «خيانة» النص الأصلي؟ من السهل جداً الادعاء بأنه «شر لابد منه» وبأنه أبهى الشرور. وأسهل من ذلك القول بأن «الخيانة» في الترجمة هي أجمل الخيانات، ولكن ألم تكن هذه الثغرة «منفذاً» قانونياً أجاز للكثيرين ارتكاب خيانات «جنائية» باسم الجمالية؟

سنحاول الإجابة على هذين السؤالين وعلى بعض الأسئلة الأخرى المرتبطة بإكراهات الترجمة ولكن بشكل غير مباشر، وذلك باعتماد مفهوم الأنثروبيا في الأصل إلى حقل الفيزياء الحرارية.

القارئ الطبيعي:

نشير في البداية إلى أننا لا ننفي عن المترجم صفة القارئ، غير أن هذه الصفة تتراجع في اعتقادنا، عند الشروع في الترجمة، إلى الخلف لتحتل محلها صفة المبدع الذي يبث «خطابا آخر بدوال لغوية مختلفة إلى مرسل إليه يفترض فيه عدم درايته بلغة النص - الأصل»[1] وهو بوصفه متمثلاً للغة النص ومدركاً لمختلف سياقاتها، فإنه يحتل ذات الموقع الذي به يوجد القارئ الطبيعي، أي القارئ الذي يتلقى النص في صيغته الأصلية وبيئته الطبيعية التي تم ضمنها إنتاجه. ونجد في المقابل قارئاً آخر يستقبل النص في صيغته الثانية وفي محيط مغاير للمحيط الذي أنتج فيه أول مرة، هو القارئ غير الطبيعي. ولذلك فإن حديثنا يهم بالأساس دائرة القارئ الواسعة لأنها هي المستهدفة بالنص - الأثر في صيغته، أو النصين المتماثلين في اختلافهما. لكن لماذا هذا التمييز؟ وما الذي يفقده النص في رحلته من لغته وقارئه الطبيعيين إلى لغة وقارئ آخرين، وما الذي سيجنيه؟

لقد حاول المؤلفون المترجمون منذ فجر التاريخ (أي منذ المحاولات الأولى لترجمة النصوص المقدسة) التغلب على معضلة الترجمة، ومن ثم ترويض النصوص واللغات وتطويعها، واستحدثوا - عبر مراحل تاريخية طويلة - نظريات ومذاهب متباينة ومتفاوتة بدءاً من مجرد الاقتباس والتلخيص، إلى غاية الترجمة الآلية، مروراً بالترجمة الحرفية والترجمة الحرة وغيرها. ولا تعكس هذه النظريات هاجس تحقيق مسعاهم ذاك فحسب، بل تتجاوزه إلى نشدان أقصى درجات التطابق بين الآثار وترجماتها. أما اليوم فلا أحد بإمكانه ادعاء تماثل النص بترجمته تماثلاً مطلقاً، وليس بمقدور أي ترجمة (حرفية كانت أم حرة، بزجاج شفاف أم بزجاج ملون) أن تبلغ هذا التطابق أو تحقق هذا التماثل المطلق، لأن الأمر بكل بساطة لا يتعلق - في الترجمة - بلغة تشتمل على «لوائح من الكلمات تقابل حقائق أو وقائع ثابتة دوماً، ومعطاة سلفاً»[2]، وإنما بلغتين مختلفتين تعكسان كل منهما واقعاً

أكثر تشعباً، وبسياقين ثقافيين يحيطان بهما، وبنصين ملغومين بكثرة التأويلات والإيحاءات التي يكون المترجم محيراً على اختيار بعضها وتبليغه دون سواه.

حرارة النص:

لا شك في أن لكل نص أدبي ارتقى إلى مستوى لأثر، علاقة حميمة مع قرائه الطبيعيين، أي المتمرسين بلغته والعارفين بها، والمستقلين لإبداعاتها دون وسيط. وهي حميمة متولدة عن وحدة اللغة والثقافة، ووحدة المرجعية. فتفاعل القارئ المستهدف بالنص – الأصل مع الأثر، مصدره درايته شبه التامة بمختلف السياقات غير اللغوية المحيطة بالعمل (السياق المقامي، السياق الاجتماعي، السياق التاريخي... إلخ)، وبإشراقاتها المنبعثة من النص، وبفعل دراية القارئ الطبيعية باللغة الأن وبما تحيل عليه من جهة، ومعرفته التامة بطرائق تقطيعها الخاصة للواقع غير اللساني الذي هو جزء منه من جهة ثانية، فقد امتلك كفاءة تلقائية في فك شفرات لغته تلك وردها إلى أصولها السحيقة. لا مجال لمقارنتها بكفاءة من اكتسب اللغة ذاتها في غير سياق التواصل والممارسة، ولا مجال كذلك لمطابقتها بكفاءة قارئ مستهدف بالنص – الهدف ومماثلتها بها، مما أهله دون سواه إلى إدراك جزء هام من قصد المؤلف. وبالإجمال تتولد هذه الحميمية، (أو حرارة النص بصيغة فيزيائية)، عن تفاعل خلاق بين النص وقارئه الطبيعي الذي ينتقل جيئة وذهاباً وبشكل تلقائي ودون عناء بين دائرة النص الضيقة ومحيطها الشاسع المشكل من دوائر متداخلة.

ولا شك في أن مثل هذه العلاقة قد تنشأ مع قراء آخرين في إطار لغة أخرى، لكن مصدرها سيكون تفاعلاً مختلفاً مع نص «مغاير في تماثله مع الأصل»[3]. إنه في واقع الأمر تفاعل قارئ جديد جاهل بلغة النص – الأصل مع «قراءة» جديدة لنص قديم يسعى إلى إحداث أثر في متلقيه بدوال لغوية

أخرى غير دواله الأصلية، لذلك فربط نجاح الترجمة بإحداثها أثراً في قارئها مماثلاً لأثر النص الأصل في قارئه الأصل يبدو، في اعتقادنا، في حاجة إلى مزيد من المناقشة والتوضيح.

إن الترجمة، كما قال روني لادميرال، لا يمكن أن تكون إلى جزئية، وتتضمن، شأنها في ذلك شأن كل فعل تواصلي، حداً أدنى من الأنثروبيا[4]. كما أن السياق اللساني «لا يشكل في واقع الأمر سوى مادة خام لعملية الترجمة»[5]. أما ما يميز هذا النشاط الإنساني بحق فهو كامن في سياق آخر أعقد وأكثر تشعباً وهو سياق الروابط بين ثقافتين وبين عالمين فكريين وبين حساسيتين.

وإذا كانت الأنثروبيا ظاهرة فيزيائية تعني التضاؤل (أو الضياع) الحراري التدريجي، بفعل عوامل متعددة، فإنها تعني في الترجمة «ضياع» حد أدنى من قصد المؤلف بسبب تحول شروط تلقي النص الطبيعية التي كانت تضمن وصوله إلى متلقيه. ويعتبر تحول هذه الشروط [المترجم (بدل المؤلف)، القارئ الجديد (بدل القارئ الطبيعي)، النص الجديد (بدل النص الأصلي)] وما استتبع ذلك من تحول في سياقات غير لغوية سبق ذكرها، هو المسؤول أولاً وأخيراً عن هذا الفقدان المحتوم والتدريجي (مع تعاقب الترجمات) لقسط من المعنى يوازي الفرق بن القصد والنية وما يحصل منهما[6]. وفي انتظار حنكة وكفاءة مترجم مؤلف يقلص الفارق بين النص وترجمته، أو بين القصد وما يتحقق منه، يحق لنا، بعد هذا الاحتفاء الطويل بما استطاعت الترجمة تحقيقه، أن نبحث في ما لا تستطيع الترجمة تحقيقه.

الهوامش

1) رشيد بنحدو، «الترجمة سيرورة تواصل وتناص: عن «الأمانة» في الترجمة الأدبية»، ضمن «الترجمة والتأويل" مؤلف جماعي، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالربط، سلسلة: ندوات ومناظرات رقم: 47، 1995، ص: 67.

2) Geoges Mounin, <Linguistique et traduction>, ed: Dessarrt et Mardaga, 1976, p:18-19.

3) رشيد بنحدو، المرجع السابق.

4) J-R Ladmiral, Théorémes pour la traduction, Petite bibliothéque payot, 1976, p:18-19.

5) G, Mounin، المرجع السابق، ص: 114.

6) قسطندي شمولي، «اشتراطات الترجمة الأدبية»، ضمن مجلة: «ترجمان»، عدد: 2، مجلد: 5، خاص بالترجمة الأدبية بإشراف رشيد بنحدو، 1996، ص: 56.

❖❖❖

يغلب على الدراسات النقدية الحديثة تناولها للشعر عبر مداخل تاريخية أو لسانية وأسلوبية.. وإذا كانت النظريات حددت للشعر مسارات للقراءة والتأمل فقد اعتمدت اللغة (الشعرية) مجالاً للاشتغال:

- إما في اعتبار الشعر انزياحاً عن اللغة العادية بطرائق تنتمي للعملية اللغوية ذاتها، إذ تعمل على بنيتها كإنجاز فردي يتمثل في الكلام ويستند إلى اشتغال العناصر والوظائف.
- أو في اعتبار اللغة تبنيَّناً لمجموعة من العناصر اللغوية، أولها الكلمة إذ تصير مدخلاً لقراءة الإنجاز الفردي، أو لإدراك طبيعته لاعتبار الكلمة دليلاً ذا معنى أو دلالة متولدة عنه. وكلا المدخلين: اللغة في كامل اشتغالها والكلمة في إمكانيتها الجزئية سمح للشعريات بأن ترى فيهما (اللغة والكلمة) العناصر الأساس للخطاب ولبناء دلالاته.

وإذ لا يمكن للدراسة أن تعتمد عنصراً دون آخر في تصورها للخطاب الشعري، كما لا يمكنها أن تنطلق من فكرة الانزياح المعيارية كما سعت الشعرية اللسانية والبلاغية إلى تأكيدها دون طائل؛ مادامت اللغة العادية ذاتها تعرف الانزياح والتمايزات التي تتجسد في انقسامها إلى لغة مكتوبة وأخرى شفهية؛ وإلى سجلات لغوية جماعية وأخرى مستعملة كأسلوب مخصوص بالمستعمل بصورته الفردية.. ومن هنا يتأكد القول بأن الشعر لا يوجد في معنى الكلمات التي يبحث خطابه عبرها، ولكن ضمن الخطاب الشعري مجملاً، الذي يتحقق ضمن مسارات نصية (بها ينتمي للمدونة اللغوية واللسانية) وطرائق بانية للأشكال الفنية (بها ينتمي للذخيرة الإبداعية والذائقة الجمالية للجنس الشعري). مسارات وطرائق بها يتعين الشعر

كنشاط للغة، وكصيغة نوعية للدلالة الإبداعية، وكتجسيد لاتصال الذات بالتاريخ واللغة في تاريخيتها.

والقول بأن الشعر خطاب ينقل الممارسة من تصورها ضمن ثنائيات الشكل والمحتوى؛ الدليل والمعنى؛ الدال والمدلول.. إلى فرضية "أسبقية الخطاب" التي تعني في المقام الأول بأن الخطاب (بكامله) هو الذي يشكل الملفوظ الشعري في هيئة نص دلائلي ينتج سيرورة من المعاني اللانهائية تسمى «دلالية».. وأن معنى هذا الملفوظ ودلالته لا يكمنان في الكلمات والعبارات المفردة، كما لا تكفي الدلائل اللسانية لبنائه. وهذا الملفوظ ودلالته لا يكمنان في الكلمات والعبارات المفردة، كما لا تكفي الدلائل اللسانية لبنائه، وهذا يقود إلى القول بأن الشاعر لا يشتغل بالأفكار ليجعلها ملفوظاً أو ليكسبها جمالية. كما أن الكلمات لا تدل بذاتها ولا بمعانيها فقط على مقاصده الشعرية؛ أو على الحقائق الفنية التي قد يجسدها النص أو يخلص إليها بناء دلاليته التي قد نعتبرها مآله. فالانشغال اللغوي للنص الشعري هو بناء لصيغة نوعية وخاصة للدالة على الذات والتاريخ مادام الشعر «نشاط لغة، صيغة دلالة تبين أكثر من غيرها بأن رهان اللغة هو رهان تاريخيتها. إنه ذات، ذات تجريبية، ووظيفة يقوم بها كل الأفراد»[1].

إذا كان الشعر خطاباً نوعياً خاصاً بالذوات؛ فإنه ككل استراتيجية لعرض الذات واللغة (والتاريخ أيضاً) وفق ما يختاره الاشتغال النصي، وما تستقر عليه في بنيات النص باعتبارها لغة - نسقاً. لكن ما النص الذي يجسد الخطاب ويمثل حضوره؟ ما هي حدوده النظرية في علاقته بالخطاب؟ وما هي حدوده الإجرائية لنقل التصورات المجردة إلى عناصر فاعلة في تناول الأنساق الجمالية للغة الشعرية بالخصوص؟ ثم؛ ما هو دور القراءة سواء في بناء دلالية النص اللغوي؛ أو في الانتقال منه إلى ما بعد النص مجسداً في القيم التاريخية والجمالية التي عرضها في وعيه أو لا وعيه الشعري؟.

1 - مفهوم النص:

يبدو أن تحديد النص لا يقتصر على الإشارة إلى ملامحه وخصيصاته وحسب، بل يتعداها إلى إثارة خصيصات النصوص الأدبية عامة، وصلتها بالشروط والسياقات التي تنوجد ضمنها. ولعل هذه الشروط هي ما يكسب مفهوم النص تلوينات وظلالاً تنعكس عليه من مجالات نظرية مختلفة ومن مجالات واستراتيجيات تحدده في ضوء أهدافها المتباينة كما هو الحال مع اللسانيات والدلائليات والشعرية التي استفادت التنظيرات منها في تسييجه كمفهوم إجرائي للتحليل. فالنص «بناء أنشئ من عناصر دلائلية مناسبة للمشروع النظري للوصف..»[2]، وهو يقبل نظرياً على الأقل بوجود «علم يدرسه ويقيم نظرياته" كما تمثلت ذلك تصورات جوليا كرستيفا وتوين فان ديك. يجعله الأخير قريباً من اللسانيات وبجانب علم الأدب؛ فيما ترى الأولى نظريته واهتماماته تابعة للدلائلية. والفرق بينهما لا يمنع من استثمار اقتراحاتهما في فضاء الشعرية (والعربية بالخصوص).

1-1 - ج. كرستيفا - إنتاجية النص ودلاليته:

كان لتصورات جوليا كريستيفا أفادت من موقعته ضمن السيميائيات ووصلته بالتاريخ والمجتمع بغرض إقامة نظرية مادية وعلم ذي وضع اعتباري خاص بالنص. وهي إذ تعرف النص كـ «جهاز عبر لساني.. وكإنتاجه»[3]، فإنها تعينه ضمن علاقاته بنظام اللسان وبالنصوص السابقة عليه، أي في ضوء مفهوم التداخل نصي. فالنص ترحال وتداخل بين النصوص. ففي فضاء كل نص «تتقاطع وتتنافى ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى» (نفس) وهي عملية تسمح بتداخل النصوص فيما بينها وضمن النص العام الذي هو الثقافة؛ بارتباط بالمجتمع والتاريخ[4].

ولأن النص من اللسان؛ يندرج مفهومه في خانة السيميائيات المهتمة بالدلائل التي منها الدلائل اللسانية التي تلتقي على صفحة النص. فهو يهدف

باشتغاله إلى بناء الدلالية – Signifiance التي هي بالتحديد «ذلك العمل المتعلق بالتمييز والتضيد والمواجهة الذي يمارس داخل اللسان ويطرح على الذات المتكلمة سلسلة دالة تواصلية ومبنية نحوياً»[5]. ولذلك يجب على التحليل الدلائلي الذي يجعل الدلالية موضوعه أن يخترق الدال ومعه الذات والدليل والتنظيم النحوي للخطاب. وعلى هذا الاعتبار يكون النص وحدة دالة ضمن الخطاب تارة؛ وضمن اللسان بصورة أوسع تارة أخرى.

2-1 – ت. ف. ديك؛ علم النص:

خص توين فان ديك النص بدراسة نظرية موسعة استهدفت بنياته ووظائفه في أفق صياغته مدخل أولي إلى «علم النص»[6] وقد اتخذت الدراسة من الخصائص الداخلية للنصوص، وبناها ومن الخصائص الخارجية المتمثلة في الشرائط والسياقات مداراً، يسعى فان ديك من خلاله إلى بسط «العلاقات الموجودة بين النص (بنية) والسياق»[7]. يدرس علم النص في تصور فان ديك «ملفوظات اللسان في كليتها والأشكال والبنى التي تختص بهذه الملفوظات والتي يمكن للنحو أن يصفها»[8]. إن علم النص غير بعيد عن اللسانيات وعن علم الأدب، كما أنه قريب من البلاغة إذ يسعى إلى تحديد خصائص النصوص.

من هذا المنظور تتطابق مبادئ التحليل النصي في أنموذج توين فان ديك مع اللسانيات والعلوم الاجتماعية، وهو ما لا يعني إقامة تحديد إجرائي حاسم لمفهوم النص. إذ يبقى هذا الأخير مفهوماً حدسياً في الغالب عكس ما يبنى عليه كل علم نظري من ضرورة تأسيس بمصطلحات تجريبية. نقرأ لفان ديك قوله:

> «بالقدر الذي نعتبر «نصاً» من النصوص المنطوقة نعتبر كذلك النصوص المكتوبة (المطبوعة). ولو استعملت اللغة العادية كلمة نص مبدئياً لتعني بها النصوص المكتوبة والمطبوعة. كما أننا نعتبر النصوص لاحقاً أشكالاً خاصة للملفوظات اللسان»[9].

من هذه الزاوية المتشبعة باللسانيات اعتبر النص متوالية من الجمل التي يصفها النحو في مستوياتها الصواتية والصرفية والتركيبية والدلالية. كما يبحث في مدى تماسكها قبل أن يهتم بشمولية النص وبناه الكبرى المتمثلة في موضوعه أو بناه الفوقية التي تضمن تماسكه وانسجامه. كما لعلم النص أن يعتني بأسلوب النص وبناه البلاغية؛ والوظائف المحتملة في سياقه التداولي: فالنص فعل لغة ضمن سياق معرفي؛ وسياق سوسيو نفساني واجتماعي؛ وسياق ثقافي يجعل النص ظاهرة ثقافية وتاريخية ومجتمعية ويحدد فهمه إلى جانب السياقات الأخرى.

3-1 – رولان بارت ومحددات النص:

خص رولان بارت النص بدراستين أساسيتين: أولاهما عن «نظرية النص» أفاد فيها من جهد جوليا كريستيفا في نقد التصور الكلاسيكي للنص الذي يتأسس على مفهوم الدليل؛ في انغلاقه؛ على معنى وحيد يصير بمثابة الحقيقة. يتساءل بارت:

«ما هو النص في الرأي العام السائد؟ إنه السطح الظاهري للأثر الأدبي، نسيج الكلمات المنظومة داخل الأثر والمنسقة بطريقة تفرض معنى ثابتاً ووحيداً ما استطاعت إلى ذلك سبيلاً»[10].

وانطلاقاً من مفاهيم كريستيفا الأساس؛ يصوغ رولان بارت تصوره. وهذه المفاهيم هي الممارسة الدلالية؛ الإنتاجية؛ الدلالية؛ النص الظاهر؛ النص المكون ثم التداخل النصي. ويخلص بارت إلى التفريق بين الأثر والنص في اعتباره هذا الأخير «حقلاً منهجياً» أو «لغة لا يمكنها أن توجد إلا عبر لغة أخرى أو بعبارة أخرى «إن النص لا يتواجد إلا داخل عمل، وداخل إنتاج» أي عبر دلالية»[11].

أما الدراسة الثانية لرولان بارت: «من الأثر الأدبي إلى النص»[12].

فقد أعاد فيها تأمل النص كمفهوم عبر سبع نقاط تحدد مجالاته وحدوده:

1 – ليس النص موضوعاً للتبعيض. ولا يتم التعرف عليه إلا داخل عمل وإنتاج.

2 – لا يقتصر النص على الأدب (الجيد) فهو يسعى إلى أن يكون وراء الحدود. بدعة وخروجاً عن الآراء السائدة.

3 – للنص علاقة بالدليل، وليس بالمدلول والذي لا ينفك أن يبدأ في الانحسار لفائدة رمزية النص الناتجة عن إيلاء الأسبقية للدال.

4 – تعددية النص وتحقيقه لتعدد المعنى.

5 – تخلي النص عن أبيه (المؤلف) وتجسده كشبكة ممتدة.

6 – ارتباط النص بعملية القراءة، وربط الأخيرة بالكتابة ضمن الممارسة الدالة.

7 – انشداد النص إلى المتعة، أي اللذة التي لا تنفصم.

تنتمي هذه القضايا إلى ما وراء النص أيضاً. سياقه ووظائفه فضلاً عن بنيته وخصيصاته اللسانية. وهي بذلك تنفتح على الخارج نصي أي على الذات والمجتمع والتاريخ.

2 – الوضع الاعتباري للنص الشعري:

عن هذه التصورات نلاحظ اختلافاً إبيستيمولوجياً بين الخطاب والنص. فالأول في اعتباره "نشاط لغة ذات معينة داخل مجتمع وتاريخ" يتقدم كاستراتيجية في ضوئها تنبني الممارسة سواء تعلق الأمر بالشعر أو بغيره. ويتجسد نشاط لغة الذات (الشعر) في ممارسة يحدد طبيعتها السياق التاريخي والاجتماعي. فيما تسيج خصيصاتها بحضور أو غياب مجموعة من

العناصر تتسمى داخل النص أو بارتباط معه. ولذا كان النص إنجازاً للخطاب وتحقيقاً له. إنه اختيار منهجي يفي للاستراتيجية التي خطتها الذات في اللقاء والتفاعل المحتمل بين اللغة والمجتمع والتاريخ.

ينشأ النص في التصور الدلائلي العام من عناصر دلالية مناسبة للمشروع النظري للوصف. وإذا كانت دراستنا تستهدف الشعر كخطاب يتمثل في مجموعة النصوص التي أنجزتها تجربة الشعر المعاصر، وفق استراتيجية لها الذاتي واللغوي والتاريخي. وبحسب هذه الثلاثية يصبح النص إنتاجية تضمن لقاءً بين العناصر النظرية ويتحدد فيما بينها بالصراع والتفاعل، وبالتالي يضمن إقصاء كل تصور يتبنى النص كانغلاق أو أحادية معنى. وها هو يوري لوتمان يضيف إلى تحديدات سابقيه مفهوماً إجرائياً آخر هو التعبير. فانطلاقاً من الدلائل ويتقابل مع الخارج نصي يتخذ النص داخل الأدب خصيصة «التعبير بدلائل اللغة الطبيعية»[13]. وبالتالي ضرورة «اختياره كإنجازه للنسق وتجسيد مادي»[14]. وهذا التحديد يستدعي تعريف النص من حيث حدوده وإعلانه إياها. إن تعيين الحدود خصيصة للنص تسمح بملاحظة اندماج العناصر أو عدم اندماجها ضمن «البنية» التي هي ثالث عناصر التعريف لدى لوتمان. كما يتحدد النص بخصيصته البنيوية أيضاً. إنه تنظيم داخلي وليس متوالية بسيطة من الدلائل. تنوجد بين الحدود. إن «التنظيم الداخلي يخص النص ويحوله في المستوى التركيبي إلى كل بنيوي»[15].

3 – جماليات النص المعاصر:

وإذ يكون موضوع الجمالية هدف هذه الدراسة، وجبت الإشارة إلى أن الأبحاث التي استهدفت جماليات الشعر العربي المعاصر لم تكن طوال تاريخه قليلة العدد. ففي كل دعوة صدرت عن رواده التبس خطاب الدفاع عن

ممارسة تجارب الشعر المحدثة أمام المتحفظين والرافضين باستجلاء خصيصاته النوعية: إيقاعاً وبلاغة في مرحلة أولى؛ ومكاناً نصياً وتركيباً في مرحلة تالية. في هذا السياق ترسخت تنظيرات نازك الملائكة وبدر شاكر السياب ويوسف الخال ثم أدونيس كشعراء بادئين للتجارب وباحثين عن طرائق جديدة لممارساتهم. وكتابات عز الدين إسماعيل وغالي شكري وإحسان عباس «القصيدة» العربية إلى «نص» متعدد العناصر والطرائق الفنية وبأن «الخطاب» مخصوص بالذات والمجتمع العربيين في الزمن الراهن. بل ولربما صنفت المغامرة الشعرية الحديثة إلى اتجاهات جمالية أولت بها تجارب الشعراء مع اللغة والإيقاع؛ ومع الصورة والرمز.. وهم يعتمدونها مرجعية أو عنصراً أو بعداً معرفياً أو شعرياً دون آخر. فالجمالية اتجاهات وطرائق كما نصت على ذلك مراجعة الشعرية العربية لها في خطاب الممارسات المعاصرة.

1-3-2 – طرائق بناء النص الشعري المعاصر:

إذا كان الإيقاع بانياً للخطاب؛ ومجسداً لتفاعل عناصره وحركيتها؛ فإنه محدد لنسق النص الشعري ولانشغاله اللغوي، وبالتالي فهو محدد لوضعية عناصره ووحداته كالكلمة والجملة والبيت، ودون أن تكون هذه العناصر مكتفية بذاتها. فقيمة كل عنصر تتأسس داخل النسق وبه. نفيد من صلاح فضل إضاءته المنهجية لبناء الدلالية النصية من قوله:

> «إن جملة واحدة سطحية يمكن أن تكمن تحتها جمل عديدة، تتطلب وبالتالي تأويلات شكلية متكاثرة. وعلى العكس من ذلك فإن جملة واحدة عميقة تخضع لتحولات كثيرة تتجلى على السطح بأشكال مختلفة. ومع ذلك فإنه في مقابل «النحوية التوليدية المعاصرة» لابد أن نتوقع «معنى» منظومات التحولات لا يظل هو ذاته عندما يطفو إلى السطح. بل أكثر من ذلك إن هذه الاختلافات

الدلالية الصغرى على وجه التحديد هي التي تولد التنويعات الأسلوبية، بحيث يصبح كل حذف أو استبدال أو إضافة معدلاً بشكل أو بآخر في البنية الدلالية العميقة الشاملة..»[16].

قد تجد هذه الدراسة في اشتغال الكلمة مدخلها السري نحو النص. ولها في قولة مالارمي «ليس بالأفكار يصنع الشعر؛ بل بالكلمات» حجة الاعتماد على الكلمة وقد صارت في الشعر مركز المفاجآت المرتجة. غير أنه؛ لكي يتحقق الشعر كإيقاع أو خطاب، ضمن الممارسة النصية، ويتم عبور الذات في اللغة، وعبور المعنى نحو إنتاج الدلالية، يجب التخلي بدءاً عن تصور الكلمة دليلاً ضمن الممارسة النصية، واعتبارها بدل ذلك دالاً يدخل وباقي الدوال (العناصر) في علاقات تبني الدلالية وتفضي إلى الخطاب. وفق هذا التصور تبقى الكلمة؛ بعد الإيقاع؛ مدخلاً للقراءة؛ بل وحدته الأساس. نقرأ ليوري لوتمان قوله:

«رغم كل الأهمية التي يحظى بها كل مستوى مبين في النص الفني بالنسبة لبناء كامل بنية الأثر، تبقى الكلمة الوحدة الأساسية لكل بناء فني شفهي»[17].

يبدأ اللقاء بالشعر عبر الكلمة قبل الوصول إلى مسار بناء الدلالية. فالكلمات والتعابير تقود القراءة في وعيها أو لا وعيها إلى المعنى أولاً ثم إلى الدلالات الحافة بعد ذلك.. بحسب النسق الذي ترد فيه. لذلك اعتبرت الكلمة حرباء في تحولاتها واشتغالها الغني بالدلالات وتعدد المعنى. وكان ميخائيل باختين أشار إلى فعل الكلمة في النص وسياقه قائلاً:

«ويحدد السياق كلياً معنى الكلمة. والواقع أنه كلما تعددت السياقات كلما تعددت المعاني. ورغم ذلك تبقى الكلمة واحدة. فهي لا تحلل إلى كلمات تعددت بقدر تعدد السياقات التي يمكن أن تدمج فيها»[18].

ونحن نهتدي بهذه المنطلقات الإجرائية: اعتبار الكلمة وحدة النص الأساس؛ ومدخل قراءته في الشعر؛ نوزع الدراسة إلى مبادئ اشتغالها وما

بين استراتيجية الخطاب الشعري المعاصر. مبادئ مستخلصة من صميم الممارسة والإشارات التي يبثها النص من بين ثنياته. تفيد من اللسانيات وتؤشر على ما تنهجه الذات في اللغة قصد بناء إيقاعها الفردي وبناء خطابها الشعري وهذه المداخل هي التكرير والقلب والحذف.

2-3 – عناصر لسانية لاشتغال النص المعاصر:

1-2-3 – التكرير:

تخلت الممارسة الشعرية المعاصرة عن الأساليب البيانية التي اعتمدتها القصيدة العربية، غير أنها لم تتخل عن خصيصة التكرير. وإذا ما كان هذا الأخير في الشعر القديم ذا وظيفتين؛ إيضاح وإبانة المعنى وتحقيق التوازي ضمن البنية الإيقاعية للبيت أو القصيدة، فقد أصبح الشعر المعاصر خصيصة نصية تجسد فعل الإيقاع وبناء الدلالية. لا يتعلق التكرير بالكلمة فقط بل بالجملة أو خطاطة العبارة أيضاً. يكون درسه أوثق صلة باللسانيات.. حتى وإن كان عملنا يتقصده من منظور الشمرية وقد انتقل إليها من المجال الأول وأصبح مكان تأمل؛ أو مدخل قراءة للشعر.

كان ابن رشيق أدرك بحدسه المواطن التي يحسن عندها التكرير في الشعر القديم؛ ويرتبط أغلبها بالبعد البياني للبلاغة العربية يقول: «وللتكرار مواضع يحسن فيها، ومواضع يقبح فيها؛ فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني، وهو في المعاني دون الألفاظ أقل، فإذا تكرر اللفظ والمعنى جميعاً فذلك الخذلان بعينه»(19).

وسوقه عدداً من الأمثلة لم يكن كافياً لضبط المفهوم شعرياً، وبلاغياً. كما حاول السجلماسي القيام بذات المهمة فأكثر من تحديد المصطلحات التي تقع في دائرة التكرير وهي مفاهيم بلاغية إجرائية تلائم الوصف. وقد تسنى له ذلك بجعل التكرير جنساً عالياً عرفه بقوله:

«والتكرير هو مثال أول لقولهم: كرر تكريراً: ردد وأعاد»

{..} وأما الفاعل فهو إعادة اللفظ الواحد بالعدد أو بالنوع أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع، أو المعنى الواحد بالعدد أو بالنوع في القول مرتين فصاعداً»[20].

ينقسم إلى: تكرير أعم يحدث باللفظ؛ أو آخر بالمعنى وهو المناسبة؛ كما أنه سرعان ما ينقسم إلى أنواع تجسد تداخل الصيغ البلاغية ومجالاتها؛ كالتجنيس والبناء والمعادلة والموازنة.. مما يعتبر تصنيفاً لصور التكرير واشتغاله أول الأسفر. وإذا ما كانت الشعرية القديمة قد نظرت إلى التكرير من زاوية بلاغية تقعيدية؛ فإن الشعرية والدلائلية عموماً اعتبرتا كل تردد يعرفه النص تردداً بنيوياً حاملاً للدلالة[21]. بل لا مناص من حضور التكرير، لأنه «البنية الأساسية للبيت»[22] كما يعلم الجميع. فهو يمثل التردد في النص الفني عامة وبالتالي خصيصته الأساس التي تحدده «إن تصنيف التكريرات خصيصة محددة لبنية النص»[23] يبدأ أن تكرير عنصر معين؛ لا يعني أبداً بأنه يمتلك دلالة تكتفي بنفسها، ولكنه يشير إلى وجود علاقات ثانوية أو رئيسية تبرز تفاعل العناصر النصية أو البنية الدلالية بصورة عامة لفائدة البعد الجمالي الذي يكشف عنه تردد التكريرات داخل كل نص فني دلالي. يقول لوتمان:

«اعتماداً على مادة التكريرات ينكشف بصورة أوضح الانتظام الجمالي الأعم»[24].

ولأن دراستنا تتهيأ في فضاء الشعرية وبها، وخاصة تلك المتصلة بالممارسة النصية؛ فإنها تختار لتتبع نماذج التكريرات في الشعر العربي المعاصر، نصوصاً تقدم مادة لا يمكن حد قراءتها. فيما هي تتوزع الممارسات في مختلف الأقطار العربية ومنذ انطلاق الشعر المعاصر؛ فالكتابة.

3-2-2 - تكرير الكلمة المفردة:

ونعني به تردد الكلمة داخل النص الشعري المعاصر، سواء كانت هذه

الكلمة حرفاً، أو فعلاً، أو اسماً. لن نتتبع التصنيفات. فليست دراستنا غير قراءة ممكنة فقط، لا تعتبر الكلمة مدخلاً معجمياً؛ ينتمي لجهة اللسانيات؛ ولكن عنصراً مجسداً لدلالية الخطاب الشعري المعاصر. عبر التركيب والانتظام النحوي والدلالي. أي في ارتباطه وباقي النص. ولذلك نختار لتكرير الكلمة المفردة النماذج الآتية:

1 - أنشودة المطر - السياب[25]

مطر....

مطر....

مطر....

وكم ذرفنا ليلة الرحيل من دموع

ثم اعتللنا - خوف أن نلام - بالمطر...

مطر....

مطر....

2 - هذا هو أسمي - أدونيس[26]

دهر من الحجر العاشق يمشي حولي أنا العاشق الأول للنار

تحيل النار (..) أيامي نار أنثى دم تحت نهديها صليل

3 - إسماعيل - أدونيس[27]

/... انا الذي نبذته كل قبيلة

هو ذا تفرقني يداي / دمي يحاربه دمي

جسداً يمزق في جسد

والحب لا أحد (...)

4 – موسم الموت – محمد بنيس[28]

قريب هو الشرق من نخلة نزلت

بضفاف سبو هل تدور الحرائق أم تستطيل لي الشرق

هذا الردى المستحيل لي الشرق بين قباب من الدم

والصولجان

5 – ممسكن لدكنة الصباح – محمد بنيس[29]

من كون هذا الدم حتى فاجأ

في الأهداب الريح

الريح تصد الريح

الريح تصدق أهداب جريح

والريح مقاصدنا

الريح

ألف التكوين

تنشأ في هذا الرمل الحصوي كإنشاد الملك الضليل

يحضر التكرير في هذه النماذج بصورة جليلة ويغنى مشهود من حيث تردد الكلمات – الدوال وطبيعة اشتغالها والدور الذي تقوم به. وعلى محدودية النماذج فإنها تقدم مشهد مساهمة التكرير في بناء دلالية نصية عبر الدوال. فالقول بشعرية الخطاب يجعل بناء الدلالية وتحقيق تحولاتها

داخل النص الشعري المعاصر ممكناً بالدوال اللسانية، والتكرير من بينها. كل تكريرات هذه النماذج تنتمي إلى جهة الاسم. وفي اعتباره دالاً فهو يجسد في كل مقطع عنصراً أساسياً لبناء الإيقاع والوصول إلى الدلالية؛ في المقطع أو النص الشعري كلية. والأنموذج الأول لبدر شاكر السياب وقد كتبه في مرحلة مبكرة يمثل صورة لمكانة الكلمة المفتاح في تجربة الشعر المعاصر. أقصد كلمة: مطر، في طبيعة اشتغالها والتحولات التي خضعت لها ضمن إيقاع القصيدة ككل.

يدفع إيقاع «أنشودة المطر» كلمة مطر في ترددها لأن تكون عنصراً رئيسياً، تشكل وحدة دلالية تضمن انتظام النص وانتسابه لفضاء معين. تضمن حضور عنصر الماء وتؤكد في القصيدة كرمز لانتصار إرادة الحياة...، قراءة محتملة ليس إلا؛ فيما الكلمة: مطر؛ وتكريرها يعملان على إنجاز إيقاع للخطاب الشعري ضمن المسار التاريخي للذات والجماعة؛ والذي يجد صورته في استمرار الحياة والقدرة على خلق أجواء تتضح بالأمل الخصيب بالمطر.

قد نترجم بناء دلالية المقطع، أو النص بهذه القراءة، فيما تكرر الكلمة في الاستشهاد بنفس الدلالية الفاعلية... بل هي لازمة القصيدة ككل. عنصر إيقاعي ومعبر تتمكن الذات فيه، وبه؛ من خلق ظلال وتلوينات دلالية لا تفتر عن الانتشار.

وإذا كان أنموذج التكرير في الشعر المعاصر يؤكد خضوعه للدلالة الواحدة؛ فإن تجربة الكتابة ستتخلى عن معلوم المسار النصي لتصوغ في كل تجربة أو ممارسة نمطاً من التحولات الفاعلة في بناء الدلالية وتجسيد إيقاع الخطاب الشعري، وها هو الأنموذج الخامس من قصيدة "مسكن لمكنة الصباح" لمحمد بنيس؛ يقدم الريح كدال ليس لتكريره في كل مرة نفس الدلالة السابقة. لذلك تتقدم قراءة الكلمة في علاقتها بما يسبق المقطع؛ تركيباً ودلالياً؛ وبمجمل النص الشعري انطلاقاً من ملاحظة حضور الريح كعنصر نصي يتصل في المقطع السابق بمتاه الكتابة تارة؛ فإذا كانت خصيصة المتاه

فقدان الخرائط ومن ثمة الضلال، فإن عنصر الريح يتحدد في تحولاته وانتقاله من خصيصة إلى أخرى. ومن هنا تتغير طبيعة العنصر وتتحول دلالته كتجسيد لتحول إيقاع النص. لإبراز ذلك نتبين بالملاحظة انتقال دلالة الكلمة من الحضور؛ وارتباطها بالذات الفردية ومتاهها؛ إلى تجسيدها للقاء الحتمي بين المتاه ومغامرة التكوين والانقذاف في إيقاع الزمن... تحول تكون معه الريح مجسداً للذات الفردية في البيتين 2 و4. وانفتاحاً على التغيير والصراع في الأبيات 3، 5 و6.

وللتكرير فعل آخر: الانتقال من دال إلى آخر؛ باتباع الدلالة الثانوية للدال الأول. يتعلق الأمر ببناء النص الشعري عبر كلمات سرعان ما يفضي تكريرها إلى البحث في الدلالات الحافة المتمثلة في الصفات أو النعوت؛ أو نقل إسنادها من دال إلى آخر كما يقدم النموذج الرابع صورة عن ذلك بالانتقال من خصيصة إلى أخرى. والشرق الذي نعهده؛ البيت الأول، سرعان ما يتحول إلى شرق آخر يتسمى بالموت في الأبيات الموالية. وإذا كان استعمال كلمة الشرق يتميز بخصيصة الانتقال من حال إلى أخرى؛ فإنه ينعكس على القراءة ويفرض عليها الانتباه إلى إفراغ الكلمة من الدلالة المتعارف عليها، وشحنها بدلالات شعرية ترتبط بذات الشاعر وتحويلاتها.

إلى ذلك يبقى الانتباه إلى علاقات الكلمة بالسياق أساسياً في بناء دلالية النص حتى وإن كان التكرير يضمن الاستمرار بين الاستشهاد الثاني لأدونيس بأن تكرير كلمتي: العاشق وكلمة النار. وتسليم الكلمة الأولى إلى الثانية مع التكرير؛ استرسال في بناء الخطاب عبر دواله التي يلعب فيها التكرير دور الربط والبناء.

3-2-3 – تكرير المقطع...

ونعني به تردد وحدة تتضمن أكثر من عنصر الكلمة المفردة. أي الجمل والعبارات بل والأفعال التي ألحقت بها الضمائر المتصلة فيما يمكن تسميته نحوياً بالجملة.. وقد عرف الشعر العربي تكرير البيت الشعري ضمن

القصيدة الواحدة: تحفيزاً لإيقاع القصيدة وتوكيداً لبعض الدلالات التي تحملها؛ فأحرى المقطع أو الوحدة الدلالية التي تتجاوز الكلمة. ولتكرير المقطع في الشعر العربي المعاصر نماذج عديدة نختار منها:

1 - أنشودة المطر - بدر شاكر السياب

أصيح بالخليج: «يا خليج
يا واهب اللؤلؤ والمحار والردى!»
فيرجع الصدى
كأنه النشيج:
«يا خليج
يا واهب المحار والردى...»



2 - زهرة الكيمياء - أدونيس[30]

ينبغي أن أسافر في جنة الرماد
بين أشجارها الخفية
في الرماد الأساطير والماس والجزة الذهبية
ينبغي أن أسافر في الجوع، في الورد، نحو الحصاد
ينبغي أن أسافر، أن أستريح
تحت قوس الشفاه اليتيمية،
في الشفاه اليتيمية في ظلها الجريح
زهرة الكيمياء القديمة.

3 - موسم الموت - محمد بنيس

يأتونك في جلباب بني هل تعرفهم لا تشغل سمعك هذا موكبهم هل تعرفهم يتقدمك الزيتون النخل تعلم كيف تسير إلى بوابة كوكبك البحري هواء قنطرة هل تعرفهم في كفهم الحناء انتبهت لزغاريد النسوان ألفت عمامتهم هل تعرفهم نطقوا صمتاً وأشاروا بيروت أشاروا.

كان لإعادة تهيئ البيت الشعري في القصيدة المعاصرة وفي الكتابة أثره البالغ في رسم خريطة المغامرة الشعرية دون يقين إدراك مسالكها السرية. ذاك ما تسمى بالمتاه تارة وباليتم تارة أخرى. لقد جسد تكرير الوحدات النصية اختباراً لإمكانات البيت الشعري فيما هو دال إيقاعي يؤسس الخطاب ويبنيه.

لن نعيد ما قلناه سابقاً حول التكرير فيما نتناول نمطاً آخر أساسه تكرير وحدة المقطع كاملة؛ سواء كانت هذه الوحدة مشكلة من جملة، أو بيت واحد، أو أكثر من بيت. فإذا كانت الشعرية العربية الحديثة قد نظرت إلى هذه الواقعة من زاوية الإيقاع؛ فإننا لا نغفل الانتباه إلى خصيصتها كعنصر رئيس في بناء الدلالة النصية في كل الممارسة وفق علاقة العنصر المكرر بباقي النص الشعري.

هكذا نجد في تكرير المقطع (وإن حذف منه عنصر) بقصيدة بدر شاكر السياب: "أنشودة المطر"، وفي فرصتين، خضوعاً لإيقاع النص الذي جعل من التكرير عنصراً بانياً للاسترسال النصي؛ وضماناً لتماسكه. لعل في صيغة النداء ورجع الصدى ما يحمل أيضاً علامة حوار يشرط النصي بالخارج النصي. وبالتالي لن يكون في استطاعتنا فهم الدور الذي يقوم به تكرير وحدة المقطع إلا إذا نظرنا إليه داخل النص الشعري ككل، وضمن علاقته به. «إن كل جزء من النص يتلقى جميع مميزاته؛ وكل تحديده في تبادل العلاقة (بتوافق أو تعارض) مع أجزائه الأخرى، ومع النص ككل»[31] وسبق إشارتنا لعنصر المطر وتكريره في جسد النص مفيد في إضاءة دور المقطع في بناء الدلالية.

أما النمط الثاني من تكرير الوحدات الذي يقدمه أنموذج أدونيس أولاً؛ فضلاً عن مساهمته في بناء إيقاع الخطاب الشعري؛ فإنه يتقدم بداية كل بيت شعري. سواء تعلق الأمر بتكرير (ينبغي أن أسافر) أو بتكرير (الشفاه اليتيمة). وإذا كان لنا أن نقرأ في ظل هذه الواقعة ترابط النص الشعري وتتابع تجدده وبدئه (اقتراحاً قولياً وإنجازاً فعلياً) فإن القراءة تبقى مهددة؛ ما لم تتنبه لسياق التكرير ودلالات السفر نحو بناء نص شعري مغاير بكلمة لها ممكن الآتي؛ وليس مبتذل العادة.

ويكون لتكرير وحدة المقطع كاملة؛ فضلاً عن الوظائف التي ذكرنا؛ فعل رسم البدء ودخول الذات في إيقاع الخطاب الشعري. فأنموذج محمد بنيس إذ يتقدم في أول القصيدة يخط حالة الذات الكتابة وزمنها. كما يبرز زمن الكتابة المندغم بالموت، بدءاً وانتهاءً في (موسم الموت).

قد يكون تتبع ملامح ووظائف تكرير الكلمات المقاطع مهمة لا نهائية ومستحيلة. ولما ترصدناه من وظائف التكرير كبناء للإيقاع وضمان استرسال النص وتماسكه، أو تجسيد لحالة الذات زمن الكتابة يمكن أن ينتمي إلى التكرير تارة وينفتح على غير التكرير تارة أخرى. غير أن اعتمادنا هذا المدخل إنصات لحالة نصية لا تقف عن التنوع وخلق فرص الاختلاف ضمن مسارات المؤتلف النصي. فالتكرير؛ كما يقول محمد بنيس؛ «ذو وظيفة بنائية أساسها اختلاف المؤتلف وائتلاف المختلف»[32]. والاستشهاد الرابع من نفس النص الشعري؛ لمحمد بنيس؛ صورة واضحة لفعل التكرير في نقل إيقاع الكتابة من زمن إلى آخر. ووحدها الذات الكتابية ترسم علاقتها بهذه الأزمنة ويكون تكرير (هل تعرفهم) لازمة عبور الذات في الخطاب وهو ينبني بعناصر المتخيل الشعري وأصواته. فضاء شعري واحد وسمات دلالية متعددة تنتمي لجهة العناصر وهي تختلف في بنائها النصي بتكرير وحدة المقطع.

3-3 – القلب:

نعني بالقلب ما يطرأ على الجملة؛ وهي سلسلة الوحدات الدلالية

كالكلمات؛ من تقديم وتأخير من حيث مواقع الإسناد؛ وبالتالي العلاقات التي تربط بين الكلمات. ويستدعي القلب فهما أولياً للترتبة في اللغة ودورها في تحديد تركيب الجملة. نقرأ لعبدالقادر الفاسي الفهري:

«معلوم أنه من يستعمل اللغة يؤلف بين وحدات لغوية صغرى بهدف بناء مكونات أكبر فمركبات فجمل؛ إلى غير ذلك.

وعملية التأليف هذه تنتظمها رتب تختلف في اللغة الواحدة، وتختلف من لغة إلى لغة أخرى أحياناً. إلا أن تغييرات الرتبة في اللغة الواحدة أو في اللغات المختلفة ليست اعتباطية أو غير محددة، بل هناك ما يدل على وجود قيود على رتب المكونات الكبرى داخل الجمل (من فعل وفاعل ومفعول...) أو رتب مكونات أصغر داخل المركبات الاسمية أو الحرفية أو الفعلية»[33].

وما نفيده من الشاهد النظري اعتماد اللغة على التركيب لبناء الوحدات؛ وفق نظام تحكمه الرتبة وشرائط تبنين الجملة، ويمكن اعتبار تغير مواقع الكلمة، والإسناد في الجملة؛ محكوماً هو أيضاً بالرتبة، وبالقيود التي يفرضها المتكلم... وبالنسبة للشعر ينضاف عامل الإيقاع كمؤسس للخطاب أولاً، وضابط لحركة التركيب بالعبارة؛ ثانياً. إن تصورنا للتركيب يخضع القلب؛ كقضية نحوية وتركيبية؛ إلى الإيقاع الذي يضبطه؛ حسب الذات الشاعرة وإمضائها الشخصي في الخطاب الشعري. وإذا كانت الشعرية العربية القديمة فطنت لفعل التقديم والتأخير في النص الشعري كما تبين لعبدالقاهر الجرجاني:

«هو باب كثير الفوائد، جم المحاسن، واسع التصرف، بعيد الغاية، لايزال يفتر لك عن بديعة، ويفضي بك إلى لطيفة، ولاتزال ترى شعراً يروقك مسمعه ويلطف لديك موقعه، ثم تنتظر فتجد سبب أن راقك ولطف عندك، أن قدم فيه شيء؛ وحول اللفظ عن مكان إلى مكان»[34].

فإنها لزمت التصورات النحوية في تتبع اشتغال التركيب وفق مبدأي التقديم أو التأخير؛ حتى وأغلب الاستشهادات عن هذه الخصيصة شعرية. والاستثناء الذي يمثله عبدالقاهر الجرجاني باختيار التقديم والتأخير بحجة بلاغية؛ لا يعفيه من هذه الملاحظة.

عندما يطرأ القلب على العبارة يهب النص الشعري خصيصته المركبية؛ يصبح دالاً من دوال إيقاعه. يتم تقديم أو تأخير الكلمات، سواء كانت في بدء الكلام أو متمه؛ أو كانت فعلاً أو اسماً أو صفة... وقد فسر التقديم بإيلاء العناية أو التوسيع على الشاعر والكاتب؛ حتى كانت هذه التعلة بعيدة عن الصواب في رأي الجرجاني؛ الذي يقول بالفائدة. «فمتى في تقديم المفعول؛ مثلاً؛ على الفعل في كثير من الكلام أنه قد اختص بفائدة، لا تكون تلك الفائدة مع التأخير؛ فقد وجب أن تكون تلك القضية في كل شيء وكل حال»[35].

وبالنسبة للشعر المعاصر، يلعب القلب دوراً هتوكاً لبنية النص فهو لا يعمل على تسهيل مهمة الشاعر أو إيلاء العناية لكلمة محددة... بل يساهم في تغيير البنية المركبية وفق إيقاع القصيدة ليبرز الدلالات الثانوية للكلمة.

فإذا كان الشعر العربي قد اهتم بالتقديم والتأخير كمنحى شعري طوال تاريخه، فإنه مع تجربة الشعر المعاصر بصورة عامة؛ والكتابة بصورة أخص؛ عمل على استنفاذ مكامن الجمال والإبداع في القلب. فقد جعل من التركيب مكان المفاجآت المرتجة بامتياز. ولذا نختار عينة تجسد هذه الخصيصة النصية التي شكلت في بعض وجودها سبباً في غموض الشعر، وتعدديته:

1 – أنشودة المطر – لبدر شاكر السياب.

فتستفيق ملء روحي رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

كنشوة الطفل إذا خاف من القمر!
كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم
وقطرة فقطرة تذوب في المطر...

2 – هذا هو اسمي – أدونيس
لوجوه تسير في وحدة الصحراء للشرق يلبس المشب
والنار سلام للأرض يغسلها البحر سلام لحبها...
عريك الصاعق أعطى أمطاره يتعاطاني رعد في نهدي
اختمر الوقت تقدم هذا دمي ألق الشرق اغترفني وغب.

3 – كيمياء النرجس – أدونيس
المرايا تصالح بين الظهيرة والليل.
خلف المرايا
جسد يفتح الطريق
لأقاليمه الجديدة
في ركام العصور
ما حيا نجمة الطريق
بين إيقاعه والقصيدة
عابراً آخر الجسور

4 – موت آخر... وأحبك – محمود درويش[36]
غريبان

إن القبائل تحت ثيابي تهاجر

والطفل يملأ ثنية ركبتك

الآن أعلن أن ثيابك ليست كفن

5 – **ورقة البهاء – محمد بنيس**(37)

يوقن أنه شبح كريم جاسر يطأ البعيد ينشوة الضحكات يفسح للخلايا صبوة السفهاء من أهداك سكين السؤال هواؤك خيمة مسكونة بتقاطع الأيام غناء سيدة مباركة يضوئ للصغير سكوته المعتاد يحتمل النهار سحابة تتنفس الصور الوحيدة لفضاءات التي وسعت علو مهالك الأمم القديمة والحديثة تظهر لي عروش النخل شاردة فنائمة جيوش بني مرين تصهر الهضبات أو تصل القناطر تسبق الزيتون والحلفاء يأسرها سرير العشق في وهران تلك طقوسنا.

يصعب حصر طرائق القلب وحالاته في الشعر العربي لتعددها وانتشارها بين الممارسات. وبالنسبة للشعر المعاصر؛ تطفح نصوص محمود درويش ومحمد بنيس بهذه الخصيصة وهي تؤول بالتركيب إلى إيقاع القصيدة. فيكون التقديم والتأخير في رتبة الكلمات والإسنادات دالاً بين كيف ينبني الخطاب الشعري، وبالتالي دلاليته.

إن وقوفنا على عينة محدودة من الشعر المعاصر؛ نمثل بها للقلب؛ هو وقوف أيضاً على بعض حالات الالتباس الدلالية الناتجة عما سماه الجرجاني بخصيصتي الإبداع واللطف؛ أو ما يكون مغادرة مألوف العادة في بناء كالجملة في البيت الشعري وترتيبها وحداتها أو عدم الخضوع لعلاقات التركيب فيها سبباً في هذا الالتباس والغموض. فما أن تغادر الكلمة معهود موقعها؛ حسب ما يفرضه الإيقاع ويدفع إليه التركيب؛ حتى تصبح خاضعة لرغبة الذات الشاعرة في الانفعالات واختيار تركيب شعري له القدرة على

استيعاب ارتجاج الذات في اللغة والخطاب من جهة، وعلى تجسيد القدر الفردي في التحرر والمتاه، من جهة اخرى. نقرأ لأدونيس قوله في مفتتح المطابقات حول «الكتابة»[38].

الفضاء دم واجتياح –

جعلت الكتابة مهوى:

كلماتي تدلت

ورأسي يدنو...

يستهدف القلب في النماذج التي قدمنا الأبيات الشعرية من حيث وحداتها المركبة، إذ يغير مواقع الكلمات والإسنادات. وإذا كانت بنية الجملة في العربية ذات نمط: (فعل – فاعل – مفعول..) فإنها تتميز في هذه الاستشهادات بخصيصتين:

1 – بتأخر الفعل عن مكانه وإعطاء الفاعل محل ابتداء الجملة... خاصة في نماذج الشعر المعاصر. فيما عمل تأخر الفعل في نماذج الكتابة على ربط الوحدات فيما بينها، حتى يكون الإسناد متعلقاً بأكثر من وحدة داخل البيت الشعري. ويشكل الانتباه لاشتغال دواله أنموذج أدونيس الأول في بيته الثالث والرابع؛ وفق تركيبها؛ عاملاً حاسماً في طريق بناء دلالية المقطع الشعري، وبالتالي دلالية كامل النص. فقد احتل الفعل مرتبة متأخرة فجاء؛ ممثلاً بـ «أعطى» متأخراً عن فاعله الذي صار ابتداء الوحدة المركبة وعن صفة «العري» فيما تقدم الفعل بصيغة أخرى فاعله، ولكن بتأخير عن مرتبته فورد بعد المفعول.

2 – كما يتميز القلب في الشعر العربي المعاصر بعمليتي تقديم وتأخير بين الجمل كما بين الوحدات المسماة مركبات اسمية وبين المركبات الفعلية. الخبر أو الجملة الاسمية أو جملة الحال... أنماط من القلب الذي يطرأ

على الوحدات النصية؛ وبالتالي فهو عنصر فاعل في بناء الدلالية. إذا كانت قراءتنا للخصيصة الأولى للقلب أفادت تأخير الفعل عما هو عليه في اللغة العربية فإن في ذلك إعلان ضمني للأهمية والمركز الذي احتله الاسم. بل وكما رأى ذلك كمال خير بك هجوم على الفعل ونزع السيادة عنه في الشعر المعاصر.

«إن الهجوم على الفعل في الجملة العربية لا يتحقق عبر "إحالته اسماً" فحسب؛ وإنما كذلك عن طريق استبعاده عن العبارة كما جرى في كثير من الأحيان، وربما كان ذلك للأسباب المطروحة أعلاه. ولكن أيضاً بدافع من هذا الهم الذي تبرزه طبيعة الحياة الحديثة والذي يدفع إلى إيجاز التعبير وتنسيقه من التفاصيل السطحية والإطالات غير المجدية. هكذا تخلي الجملة الفعلية المكان للجملة الاسمية – القصيرة تحديد»[39].

ودون الذهاب في هذا المنحنى نؤكد الأهمية التي يحظى بها الاسم في الشعر العربي المعاصر؛ فيما يقدمه الأنموذج الأول لبدر شاكر السياب، والرابع لمحمود درويش من انتصار للجملة الاسمية.. حيث كانت وحدتها الأولى: الاسم؛ أساسية لبناء دلالية الخطاب. إذ تفتح الطريق أمام الدلالات الثانوية لتصير مهيمنة. وفي ضوء هذه الملاحظة يمكننا أن نتابع استعمال كلمات المرايا والجسد في أنموذج أدونيس، والغريبان – القبائل – الطفل أنموذج محمود درويش.. ونعتبرها مفاتيح نلج بها إمكانية بناء دلالية النص الشعري الذي وردت فيه.

بيد أن للقلب وظيفة أخرى غير ما يتحدد في التقديم والتأخير بين الأسماء والأفعال.. تماسك النص واسترساله. والكتابة بما هي تجربة شعرية معاصرة أفادت من هذه الخصيصة النصية؛ القلب؛ وهيأتها لتبلغ بها أقصى حالات البناء النصي. نقصد تماسك النص؛ واعتباره دالاً يتغيا ضمن الممارسة تحقيق دلاليته. فإذا كانت هذه الوظيفة واضحة في نموذج أدونيس، حيث تعمل الكلمات على تسلسل الجمل (والدوال على بناء الوحدات

واسترسالها)؛ فهي أجلى ما تكون أيضاً في أنموذج محمد بنيس حيث تجسد امتياز القلب في الكتابة؛ ونعني بها تعالق الوحدات المركبية وتسلسلها بما يجعل التركيب الضمانة الوحيدة؛ ليس للتواصل كما ذهب ملارمي، ولكن لإيقاع القصيدة والذات والكتابة. لإدراك فعل التركيب في هذه الوحدات - الدوال تكفينا العودة إلى كلماتها؛ خاصة بعض الأفعال، كـ (يطأ، يطوي، تتنفس، تصهر..) من نموذج محمد بنيس لنلاحظ عدم خضوعها لمعهود تركيب اللغة العادية، أيضاً تسلسلها وتسلسل وحداتها (الجمل) قصد تشكيلها دوالاً تؤسس الإيقاع الشعري بخصيصة تركيبية هي القلب.

بهذه القراءة (المستعجلة) نلمس وجود وظيفتين وجود للقلب في الشعر العربي المعاصر:

1 - إبراز الدوال الأساس وإعطاؤها رتبة متقدمة فيساهم القلب كدال نصي في بناء؛ ليس فقط التركيب؛ بل وأيضاً الإيقاع الشعري..

2 - ضمان استرسال النص وتسلسله بوصل وحداته فيما بينها بكلمات دوال تتبادل أماكن انعقاد الروابط فيما بينها حسب الإيقاع الخاص للخطاب؛ وحسب الدلالات التي أريد لها الظهور.

وإذا ما كانت الوظيفتان عامتين بالشعر المعاصر؛ فإن الوظيفة الثانية أكثر بروزاً في تجربة الكتابة عما عليه في الشعر المعاصر؛ حيث غلبه حضور الوظيفة الأولى كدال تركيبي. ولنا أن نرى في سريان الوظيفة الثانية بقصيدة النثر؛ فضلاً عن تجربة الكتابة كمتن عام؛ حجة إضافية لمكان القلب وأهميته النصية.

4-3 - الحذف:

للحذف في العربية عدة معان منها القطع، والتسوية، والإسقاط والأخذ كما يفيدنا «لسان العرب». بيد أن له في علوم العربية وضعية المصطلح المنشبك بممارسات لها اللغوي والنحوي والبلاغي... والملاحظ التي

تستوقفنا أن يكون الشعر العربي؛ قديمه ومحدثه؛ فضلاً عن القرآن المتن الذي تابع فيه اللغويون والبلاغيون والشاعريون أيضاً؛ الحذف كخصيصة نصية. لن يكون بمقدورنا تتبع تصوراتهم جمعاً... ونقتصر على التعرف على دلالة المصطلح على أهمية الحذف وفعله في النص، في تصوراتهم.. نقرأ لعبدالقاهر الجرجاني؛ هذه المرة بخصوص الحذف؛ بقوله:

«هو باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ، عجيب الأمر، شبيه بالسحر. فإنك ترى به ترك الذكر، أفصح من الذكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك ما تكون إذا لم تنطق؛ وأتم ما تكون بياناً إذا لم تبن»[40].

فقد اعتبر التقليد العربي للبلاغة الحذف تابعاً لمباحث المجاز. وبصورة أدق لباب الإيجاز، كما نقل إلينا ابن رشيق عن المازني. فالأخير يقسم الإيجاز، إلى ضربين «ضرب مطابق لفظه لمعناه: لا يزيد ولا ينقص عنه كقولك «سل أهل القرية»[41]. ومنه ما فيه حذف للاستغناء عنه في ذلك الموضع كقول الله عزوجل ﴿واسأل القرية﴾. يدعى الضرب الأول مساواة والثاني اكتفاء مثل له باستشهاد من القرآن. إن الاكتفاء «داخل في باب المجاز، وفي الشعر القديم والمحدث منه كثير يحذفون بعض الكلام لدلالة الباقي على الذاهب»[42]. وأهميته للبلاغة تظهر من قول ابن رشيق: «وإنما كان هذا معدوداً من أنواع البلاغة لأن النفس تتسع في الظن والحساب؛ وكل معلوم فهو هين لكونه محصوراً»[43].

ما يستبصره ابن رشيق من أهمية الاكتفاء؛ يتوافق وما ذهب إليه الجرجاني. بيد أنهما لا يلتقيان إلا من حيث تناولهما الموضوع لاختلاف إشكالية كل منهما والأهداف النظرية. نرجئ تناول تصورات الجرجاني للحذف بخاصة؛ وننتقل إلى أبي محمد السلجماسي لما ينبني عليه تصوره من أساس بلاغي؛ بينه وبين ابن رشيق أكثر من صلة. فقد جعل السجلماسي الحذف نوعاً ثانياً للجنس الأول من منزعه أي الإيجاز. والنوع الأول هو

المساواة؛ أما الثاني فهو المفاضلة.. التي تنقسم بدورها؛ كجنس؛ إلى الاختزال والاصطلام. وتحت هذا الأخير نجد الاكتفاء؛ كنوع أول ثانوي؛ والاكتفاء بالمقابل أو الحذف المقابلي.. وكل هذه الأجناس والأنواع؛ حسب تسلسلها؛ ذات صلة وثيقة بالحذف وبه تكون. والترادف اللغوي لا ينفي الاصطلاحية التي عملت على ضبط كل مفهوم على حدة حتى يكون إجرائياً. نقرأ للسجلماسي قوله:

«والحذف والاختزال والاصطلام - بحسب الوضع الجمهوري - مترادفة أو متداخلة. وأما بحسب الصناعة فمتباينة لنقل اسم منها إلى نوع منها وسيط أو أخير من هذا الجنس؛ فلذلك لإخفاء بالموطئ من نوع الحذف»(44).

توضح هذه الكلمة صلة الحذف بباقي المصطلحات البلاغية وتضبط موقعه واستقلال تناوله عن باقي المصطلحات والمفاهيم الإجرائية. لن ننساق إلى ذرية غير مفيدة لنا؛ ونذهب رأساً إلى النوع الثاني من جنس الإيجاز؛ وهو المفاضلة؛ وبالضبط إلى نوعها الأول: الاختزال؛ لنقرأ للسجلماسي قوله في تعريفه:

«قول مركب من أجزاء فيه مشتملة بجملتها على مضمون تنقص عنه يطرح جزء منها شأنه أن يصرح به. وهو جنس متوسط تحته نوعان: أحدهما: الاصطلام والثاني الحذف. وذلك أنه لما كان القول مركباً من عمد وفضلات - كما قد استقر في صناعة العربية - وكان الحذف يعرض لكل واحد من الصنفين ماعدا عمدة الفاعل عند سيبويه وكان أن عرض في العمد أو ما حكمه حكم العمد بحكم الارتباط بأحد وجوه الارتباط التي سنذكرها فيما بعد بحول الله تعالى؛ سميناه اصطلاماً وأن عرض في الفضلات سميناه حذفاً؛ انقسم هذا الجنس المتوسط إلى نوعين - كما قررناه - أحدهما: الاصطلام؛ والثاني: الحذف»(45).

سقنا هذا الاستشهاد لاغتنائه بالمصطلحات والمفاهيم المرتبطة بالحذف، حتى لكأنه خريطة ترسم معالم وطرق الحذف في العربية.. ويهمنا اعتماد هذه المفاهيم على الحذف والنقص الذي يطرأ على الجملة؛ سواء من جهة عمدتها (كالفعل، والمبتدأ) أو من جهة الفضلة التي قد تلحق بها (الصفة والحال والمفعول به...). وإذا كان السلجماسي يحدد الحذف باعتباره نقصاً يحدث بطرح الفضلة.. فإنه لا يتوقف عن الإشارة إليه بمفهوم موسع؛ يشتمل على ما اقترحته البلاغة العربية كالاكتفاء الذي يشرط الاختزال كمفهوم.. وقد أبرز أهمية الحذف في الكلام المختزل بقوله في معرض ذكره لشرطه «وهو قطع الدلالة على المختزل المتروك حيث الحذف أجزل مبنى؛ وأشرف مقطعاً؛ وأنوه دلالة؛ وأشد مبالغة؛ وأفصح لفظاً»[46].

لقد تعينت وضعية الحذف وحدودها ضمن مباحث البلاغة؛ وخاصة الإيجاز - والمجاز؛ حسب السلجماسي وابن رشيق. وكان سبقهما الجرجاني إلى تناوله من موقع آخر فقد تناول الحذف في صلته بالنحو والتركيب في "دلائل الاعجاز". وترصد صوره ممثلة في حذف المبتدأ والفعل أو المفعول به أو الفاعل؛ والغاية من كل حذف. بيد أنه سائل هذه الصور في «أسرار البلاغة» فينظر إلى الحذف من موقع آخر غير الموقع البلاغي. فرفض بدءاً اعتبار الحذف تابعاً للمجاز وخاضعاً لأحكامه، فلكل منهما حدوده ومجالاته. والحذف لا يؤدي «إلى تغير حكم فيما بقي من الكلام، ويزيده تقريراً. إن المجاز إذا كان معناه أن تجوز بالشيء موضعه وأصله، فالحذف بمجرده لا يستحق الوصف به؛ لأن ترك الذكر وإسقاط الكلمة من الكلام لا يكون نقلاً لها عن أصلها؛ إنما يتصور النقل فيما دخل تحت النطق»[47].

قد تكون إضاءة الحذف بتصورات بلاغية وشعرية قديمة ومفيدة. لكنها إفادة محدودة بلا شك لقراءة الشعر المعاصر وقد أصبح الحذف فيه دالاً من دوال الممارسة؛ به تنفتح القراءة على «العجب والسحر» كما تصور ذلك الجرجاني؛ لالتباس الحذف باشتغال اللغة وفق إيقاعها الفردي الخاص؛

ويظلال ذلك على بناء دلالية النص. نختار عينة نمثل بها فعل الحذف في النص الشعري المعاصر:

1 – أنشودة المطر – بدر شاكر السياب

وفي العراق جوع

وينثر الغلال فيه موسم الحصاد

لتشبع الغربان والجراد

وتطحن الشوان والحجر

رحى تدور في الحقول.. حولها بشر

مطر..

مطر..

مطر..



2 – قصيدة بيروت – محمود درويش[48]

أرتجل الوداع

وتغرق المدن الصغيرة في عبارات مشابهة

وينمو الجرح فوق الرمح أو يتناوبان علي

حتى ينتهي هذا النشيد...

وأهبط الدرج الذي لا ينتهي بالقبو والأعراس

أصعد مرة أخرى على الدرج الذي لا ينتهي بقصيدة..

أهذي قليلاً كي يكون الصحو والجلاد..

أصرخ أيها الميلاد عذبني لأصرخ أيها الميلاد..

من أجل التداعي أمتطي درب الشام

لعل لي رؤيا.

3 – هذا هو اسمي – أدونيس

أ – ماحيا كل ... هذه ناري

هذا بدني

دخلت إلى حوضك أرض تدور حولي أعضاؤك

نيل يجري طفونا ترسبنا تقاطعت في دمي قطعت

صدرك أمواجي انصهرت لنبدأ: نسي الحب شفرة الليل

ب – زمني لم يجئ ومقبرة العالم جاءت عندي لكل

السلاطين رماد هاتي يديك اتبعيني...

ج – ... وعلى رموزه في الجب غطوه بقش والشمس تحمل

قتلاها وتمضي هل يعرف الضوء في أرض على طريقه؟

4 – موسم الصفات – محمد بنيس[49]

في البدء يلفح جلدي المتشقق الألياف

تدخل في مدار الفصل ينهشي توالي

الصوت يقترب العظام تحس حد الموت

والموسى تريد الصوت يحفر في سطوح

الكلس مجراه الأليف ويحتمي بالقشرة

السفلى يفرخ في متم الصلب حمى الوصل

يعلوني هدير جامح

أرضي

تفسخني المسافة

يحضر الحذف في الشعر العربي بكثافة عليا، وفي الشعر المعاصر يمس القصيدة في كامل مشهده؛ ومن جميع أطرافه وحدة البيت وقد تصدعت واحتمى البيت بالنقصان. في انتظام وحداته التركيبية واشتغال دواله. وما يتسمى هنا مواقع لاشتغال الحذف يشكل مفاصل عبور الدوال. فيها وبها تنبني دلالية النص الشعري بارتباط مع إيقاعه الفردي.

يعود الحذف إلى جانبين عبرهما يتحقق إيقاع القصيدة وتشتغل عناصره:

1 - الجانب الأول: ويخص بنية البيت ومظهره وقد مسها النقصان أو تخللته الفراغات.

2 - الجانب الثاني: ويتصل بالبنية المركبية للبيت حيث يكون حذف بعض الوحدات التركيبية؛ وإسقاط بعض علاقاتها خضوعاً لإيقاع القصيدة المعاصرة وأزمنة البيت بها.

لقد كان لانفجار «أزمة البيت»؛ كما أعلنها ملارمي وتتابعت حلقاتها في المدار الكوني للقصيدة؛ أن أصبح البيت الشعري يتيماً منعزلاً. وتتبع عناصر وشروط هذا اليتيم وفعلها بين الخطاب والإيقاع؛ هو ذهاب إلى حالة الحضور الفاعل إزاء القصيدة ومتاهها؛ يكون الحذف عنصراً أساسياً لهذه الحالة. (على الأقل هذا ما تعلمنا النصوص التي اخترنا).

لقد عرف الشعر المعاصر الحذف منذ بداية ممارساته النصية. ويعين أنموذج بدر السياب للحذف موقعين: بين وحدات البيت؛ وفي آخره. وهذان الأنموذجان يحضران بكثافة في ممارسات الشعر المعاصر. ولعل ذلك يعود إلى تصور الشعراء لبناء البيت وفق إيقاع التفعيلة بالشعر المعاصر. فيما

يشكل الحذف من أول البيت اختياراً من اختيارات تجربة الكتابة التي لم يختبرها الشعر المعاصر في مرحلته الأولى.

لقد أفادنا الدرس البلاغي والتركيبي القديم وجود صيغ للحذف يتم إدراكها بتقدير التعلق بين الوحدات والإحالة فيما بينها.. وبينما يستغل الشعر المعاصر هذه الإمكانية بصورة شاسعة، يضيف إليها صيغاً جديدة للحذف، معلنة بفراغات أو بنقط الحذف.. وقد استخلص بنيس وجود ثلاث صيغ للحذف: حذف مخبر به: «وفيه تقوم دوال الترقيم بإثبات عنصر محذوف أو عناصر محذوفة»[50]؛ وحذف غير مخبر به لا يظهر مباشرة إلا بصورة بياض يصاحب الدال النصي؛

وأخيراً «الحذف الملتبس» حيث الفراغ يمحو الدوال ويشوش علاقاتها.. بالاقتراب من نموذج بدر السياب أولاً؛ نلاحظ صيغة حذف «الخبر في البيت الأول» وتأخير المبتدأ (جوع) كما يلاحظ حضور الحذف «المخبر به» بكثافة. وسط سلسلة البيت الخامس ونهاية الأبيات الموالية.. ربما تكون نقاط الحذف مهيأة لاسترسال بناء دلالية النص بحسب التأويل الشخصي (للأبيات الأخيرة)، أو حسب قراءة الفراغ المعلن بحضور النقاط الثلاث، حتى إن لم يصاحبه حذف عروضي؛ في اعتبار الفراغ دالاً ينضاف إلى باقي دوال السلسلة ليجسد حالة التفاف البشر المقصي إلى طرف السلسلة على فراغ الحقول.

قراءة محتملة ليس إلا للحذف وسط السلسلة. وما تقدمه صيغة الحذف آخر سلسلة البيت يدفع بالقراءة إلى اعتبار الحذف عنصراً بانياً للنص. هو إن كان يقوم في نموذج السياب بوظيفة الترديد الإيقاعي أساساً، فإنه في أنموذج محمود درويش يتقدم كدال بان لاسترسال النص في نفس إيقاعه (ب 4 وب 6 وب 8) فتكون لانهائية النشيد أو القصيدة والصرخة.. بل ولانهائية العذاب اليومي الذي ترسمه القصيدة.

يقدم النموذجان (السياب ودرويش) الحذف بصورة مباشرة وبسيطة. حقاً؛ إن (الحذف – مخبراً به – وسط السلسلة أو في طرفها) دال من دوال النص الشعري. غير أنه لا يرتفع إلى مستوى الفاعلية التي تميز حضوره في نماذج الكتابة؛ والتي اخترنا منها نماذج لأدونيس ومحمد بنيس، ونرى في هذه النماذج صيغاً للحذف تمس البيت الشعري من كل أطرافه: من البدء والوسط، والنهاية. وتختلف صوره من حذف معلن بنقاط إلى حذف يعلن ببياض فقط يصير دالاً بدوره.. ولعل هذه المزاوجة مما يخلق التباسات في قراءة النص، بالخصوص عندما يرتبط الحذف بالكتابة وكتجربة ويصبح ضمنها خاضعاً لفعل التركيب اللغوي الذي يتجسد في اللعبة النصية وتعالق الدوال.

زواج أدونيس بين حذف معلن ينطق وحذف غير معلن سوى بياضات، فيما استقر بين مختلف المواقع عبر النماذج الثلاثة من نفس القصيدة التي بدأت زمن الكتابة الحديثة عربياً. ويتعاضد الحذف في الأنموذج الأول وباقي الدوال لتجسد توافق الفراغ؛ وهو دال؛ مع المحو الذي يسعى إليه الشاعر. المحو والحذف مترادفان. والثاني إذ يحدث بالنص الشعري، يجعل تسلسل الوحدات متقطعاً بفصل البياض أولاً، ثم بتغير العلاقات بين المركبات حتى أننا لا نقع على ارتباطاتها دون انتباه لهذه البياضات وهي تتناثر في النص. والقراءات المتعددة لهذا النص التاريخي تجسد حرج القراءة أمام هذه الظاهرة: اتصال الحذف بتغير العلاقة المركبة أو بقطعها. تقول خالدة سعيد بصدد ذلك:

«تطرح قصيدة أدونيس «هذا هو اسمي» قضايا متعددة، فهي منذ النظرة الأولى تبدو جديدة، مخالفة للمألوف من حيث الطريقة التي صفت بها الكلمات. وعندما نبدأ القراءة يفاجئنا نظام الأصوات أي الوزن...»[51].

وتضيف قائلة:

«تجد نفسك بعد هذا أمام مسألة جديدة هي القراءة، إذ كيف تقرأ هذه العبارة مثلاً: «هنيت كي أحسن الموت اصطفيت النهدين بيت تقاليدي» هل تقرأ «هنيت: كي أحسن الموت اصطفيت...» أم هنيت كي أحسن الموت، اصطفيت النهدين بين تقاليدي؛ فتكون الفاصلة بمثابة واو عاطفة إطلاقاً أو واو نسق؛ هكذا يصبح الهنيان واصطفاء النهدين؛ في حالة العطف المطلق وسيلتين لإيجادة الموت وفي حال النسق يصبح اصطفاء النهدين نتيجة لإيجادة الموت، ومثل هذه العبارة «أرض تدور حولي أعضاؤك نيل يجري»[52].

لا نتردد في وصف قراءة خالدة سعيد بالقصور. لا لشيء إلى لكونها تنظر إلى قصيدة أدونيس خارج الوعي بالكتابة كتجربة لها إيقاعها الفردي الخاص؛ به وفيه تعمل على تنظيم دوالها وعناصرها البانية، وابتعادها عن هذا الوعي يتجلى أكثر لدى اعتبارها انتظام وتجليها «تصفيف كلمات» وإيقاعها» «نظام الأصوات» (أي الوزن). وما نفيد منها: إشاراتها إلى حالة الالتباس التي تداهم الذات القارئة إزاء الجسد الشعري للنص؛ والعلاقات القائمة بين وحداته.

محمد بنيس خبر بدوره «وقفة البياض في الممارسة النصية المعاصرة» ولاحظ انفجار أزمة البيت معها، حيث يفقد المعيار في تعيين حدود البيت؛ وفي تعيين حدود الشعر والنثر، أو الشعر والأجناس الأدبية الأخرى[53]. وبخصوص هذا هو اسمي لأدونيس كتب ما يلي:

«كانت قصيدة «هذا هو اسمي» صدرت للمرة الأولى وقد استحوذت عليها العازلة لتأخذ مكانة القاسم؛ ولكنها في الطبعة الأخيرة التي نعتمدها تخلت عن علامة الترقيم هاته لتعطي لمكانها فراغاً مشحوناً. وإلغاء العازلة يندمج في مفهوم الممارسة النصية العربية الحديثة للمعاودة التي كان خليل

مطران منتبهاً لها، وهي تفيدنا أن النص متجدد الكتابة، بمعنى أنه ناقص دوماً، وليست المعاودة الانهائية إلا تأكيداً على النقصان كمنصر ملازم للنص والكتابة»[54].

لقد مكنت شعرية الإيقاع محمد بنيس من تحليل العناصر النصية وإدراك اشتغالها ضمن الممارسة. وما لم تدركه خالدة سعيد (رغم اختلاف الطبعات) يجد مكانه كدال نصي، كمنصر أساسي لبناء دلالية الخطاب الشعري للقصيدة. وما يشير إليه محمد بنيس من خضوع النص للنقصان يصير علامة على فعل الحذف والمحو الذي تتعرض إليه دواله وعناصره.. بما فيها وحداته المركبية، فراغات النص المعلنة بنقط الحذف، أو فراغاته البيضاء. نفيد من نفس القراءة لهذا هو اسمي؛ وهذه المرة من موقع الحذف القول:

«أن النص يختطف حركيته من زوبعة خط النمو المستقيم الذي متحكماً في النص المعاصر؛ وما هي الكتابة تمحو وتحذف؛ ومعها تمحى القواعد المركبية المطردة في البنية السطحية. ويلاحظ في قصيدة هذا هو اسمي أنه كلما تكاثر الفراغ بين السلاسل النصية كلما تركبت المتتاليات مع جملة نواة وامحت القواعد المركبية المطردة»[55].

وتفيدنا مباشرة النموذج (ب) مزاوجة أدونيس للحذف المعلن عنه بنقط والحذف المقتصر على البياض. والنموذج (ب) يستغل صيغ الحذف في بيتين من هذا هو "اسمي" الحذف من أول سلسلة البيت؛ ومن وسطها وفي طرفها بنقط معلنة عنه. فإذا كان بياض أول البيت قبل كلمة (زمني) يهيأ لاسترسال النص من موقع بدءاً غير معلنة؛ فضاءً أو زمناً؛ فإن البياض الثاني؛ وسط سلسلة البيت يتقدم كمنصر يقطع السلسلة تركيباً ودلالة.. قبل الانتقال إلى سلسلة أخرى. ينتهي إليها البيت الثاني بحذف معلن عنه بنقط حتى يكون البيت جانحاً نحو الاسترسال، والدخول في مغامرة الشاعر.

إن التركيب، واشتغاله أساساً؛ مكان للمفاجئات المرتجة. به تكون الحذوفات والفراغات أو البياض دوالاً بانية للدلالية والخطاب. وما تقدمه تجربة الكتابة عند محمد بنيس يصير نموذجاً لتحرر الذات والتركيب وهما يأتيان إيقاع الكتابة وماءها. والحذف الذي حاولنا استقصاء صيغه في الشعر العربي المعاصر (عبر نماذج معينة) يوجد في حالة التباس تام. وما يجسد القصيدة تحرر الكلمات من عقال تركيبها. نموذج في "موسم الصفات نعثر على صيغ للحذف؛ كلها غير معلنة. مكانها التركيب والمفاصل بين وحدات السلاسل. في البيت الأول؛ على سبيل المثال؛ يحذف فاعل الجملة؛ فلا نتعرف عليه. كما يعمل حذف الوقفات وعلامتها على جعل التعالق بين الوحدات بعيداً عن الإدراك.. وفي هذا تكون هي أقصى تكثيف التركيب سلسلة الكتابة.

وإذا كان أدونيس قد جعل البياضات إعلاناً على الحذف ودالاً عليه؛ فإن بنيس يتخلى عنها وعن نقط الحذف. وإذا ما أضيف عنصر التقديم والتأخير في السلسلة؛ نكون إزاء حالة تكثيف عليا لإيقاع القصيدة عبر تركيبها، كما في حالة استرسال نصي ضمانته التركيب. نقرأ البيت الثاني (تدخل في مدار الفصل ينهشني توالي) والثالث (الصوت يقترب لعظام تحس حد الموت) فنعجز عن إحالة الكلمة دون تشوش. ففعل «يدهشني» ملتبس الإحالة على (مدار الفصل) أو على (توالي الصوت)، ونفس القول ينطبق على فعل (يقترب).

ويكون للحذف في كثافته الأثر البالغ في أنموذج محمد بنيس، فتبرز بين توالي السلاسل والوحدات المركبية صيغة حذف تبقى فقط على حضور الكلمة الواحدة؛ تشكل بيتاً مستقلاً (الثامن) وإذ تصعب إحالتها؛ يلاحظ أنها تقوم بدور الناقل من مجموع العناصر الخارجية، إلى ذات الشاعر لضبط صلته بالعالم الذي انتمى إليه.

4 – التركيب الشعري:

خضع تعاملنا مع المبادئ الثلاثة (التكرير، القلب، الحذف) لرؤية في التركيب أكثر من اتباع للقواعد النحوية والتركيبية، بل تعتبره من الأماكن التي تؤشر لبناء الإيقاع والخطاب الشعريين، وتعتبره أيضاً من العناصر الأساس لبناء القصيدة المعاصرة وإيقاعها؛ قبل ذلك؛ وليس فقط مستوى من مستوياتها كما تصورت الشعرية اللسانية. وهذا القلب الذي نحن مدينون به للشكلانيين الروس ولشعرية الإيقاع عموماً، يعطينا فرصة تتبع التركيب في إيقاع النص وبالتالي اختياره عنصراً أساساً لبناء الدلالية.

يعضد هذا الاقتراح الفرضية التي نصدر عنها؛ أولوية الإيقاع وهيمنته على باقي الدوال، بيد أن الوضعية الاعتبارية للتركيب داخل شعرية الإيقاع؛ وفي مسارات دراستنا؛ لما يستدعي التحديد والتجلية. وما نقترحه ينهب إلى اعتبار التركيب مكاناً للمفاجئات المرتجة به تتآلف الدوال وتتحدد علاقتها، كما تتسلسل وحداتها بالإيقاع ومن أجله.

والفقرة التي نحن بصددها تسعى لضبط وضعية التركيب داخل الإيقاع وكيفية اشتغاله كدال أو عنصر بالشعر العربي المعاصر، ووعي الشعراء به كمجسد لسر من أسرار الممارسة الشعرية وجمالياتها.

1-4 – من التركيب إلى الإيقاع:

وضع الشكلانيون الروس قضية التركيب في صلب دراستهم للبيت الشعري. ومنذ 1920 تأكدت لديهم؛ بفضل دراسة أ. اوسيب بريك O. BRIK «الإيقاع والتركيب» الأهمية الاستثنائية للتركيب وحضوره في شكل بناءات ثابتة داخل البيت الشعري. بل إن وضعية الإيقاع ذاته تحددت وفق صلته بهذه البناءات التركيبية؛ وبمعالجتهم لها في صلتها بالإيقاع. وكان أن غادر العروض؛ إلى مستوى ثان؛ مشهد العناية، ودخل الإيقاع في علاقة مع المادة

اللسانية للبيت الشعري[56] بما هيأ له وضعية الباني الأول للبيت الشعري. «إن كشف الصور الإيقاعية والتركيبية قلب نهائياً مفهوم الإيقاع كملحق خارجي يظل على سطح الخطاب. وشعرت نظرية البيت في دراسة الإيقاع كأساس بانٍ للبيت؛ ومحدد لكل عناصره»[57].

تتحدد وضعية الإيقاع والتركيب بالبيت الشعري وداخله. وإذ نرجئ تناول البيت الشعري كمفهوم نشير إلى فعل التركيب به. نقرأ لأوسيب بريك قوله:

«التركيب هو نسق تآلف الكلمات بالخطاب العادي. وفي حالة عدم خضوع اللغة الشعرية للقوانين الرئيسية للتركيب النثري؛ فإن قوانين تآلف الكلمات هي أيضاً قوانين الإيقاع. وهذه القوانين الإيقاعية تعقد الطبيعة التركيبية للبيت»[58].

هكذا يصير التركيب عنصراً بانياً للإيقاع. ويخضع البيت الشعري إلى «التركيب الإيقاعي» أي «التركيب الذي يغني قوانين الإيقاع الضرورية»[59]. بيد أن تصورات بريك فيما تقدم إضافة إلى حلقات دراسة الإيقاع؛ تقصر عن إدراك الطبيعة الخاصة للتركيب ضمن الشعر.. وتصوره ضمن رؤية معيارية يجعل التركيب واحداً: أتعلق الأمر بالشعر أم بالنثر. إن تبني رؤية موحدة للتركيب؛ بين الشعر والنثر؛ منتشرة بين الشاعرين الغربيين؛ رغم ملاحظة بعض الانزياحات المتفاوتة. يقول كوهن:

«عموماً أبدى الشعر الفرنسي احتراماً لقواعد النحو؛ وانحرافاته تبقى دائماً خجولة وذلك على الأقل حتى ملارمي الذي يظهر أنه كان يبحث في الانزياح النحوي عن دعامة أساسية لكتابته الشعرية»[60].

يتأسس مسار هذه الرؤية، بين أ. بريك وكوهن؛ ويتعضد بفضل ياكبسون الذي أدرك ما للتركيب من دور في بناء الإيقاع وخلق التوازي بين

وحدات النص الشعري. وامتياز ياكبسون يعود إلى نظرته الموسعة إلى فعل التركيب حيث يقول:

«إن التقاطع – عبر التماثلات والاختلافات – للمستويات التركيبية والصرفية والمعجمية؛ ولمختلف الأنواع على المستوى الدلالي، للتجاورات والمشابهات والترادفات والطباقات، وأنواع أنماط ووظائف ما يسمى بـ «الأبيات المفردة» لهي نفس الظواهر التي تتطلب، كلها، تحليلاً منتظماً وضرورياً لفهم وتأويل مختلف الزخارف النحوية في الشعر»[61].

عن كل الاستشهادات والتصورات النظرية نخلص إلى:

1 – أهمية التركيب كعنصر بانٍ لإيقاع؛ محدد لطبيعة اشتغال النص الشعري.

2 – حضور الصور التركيبية في عمليات التحليل عبر مفهوم التوازي في الشعرية اللسانية.

3 – النظر إلى التركيب برؤية جزئية أحادية ترى فيه نفس الاشتغال بين النثر والشعر.

4-2 – مشهد التصدع:

إن التركيب عنصر أساس لبناء الإيقاع وصوره (اخترنا التكرير والقلب والحذف) التي تكون مدخل قراءة، وبناء؛ لدلالية النص. فيما يبقى حضورها عبر الممارسة أوسع من أن تحكمه الصدفه. فخلف التكرير مثلاً تمكن ذات الشاعر وإيقاعها كامتياز فردي خاص. تهيئ النص الشعري المعاصر حسب وعيها باللغة وتصدع القوانين التركيبية والعروضية. آية ذلك ما لاحظناه من كثافة حضور هذه الصور في الكتابة الشعرية وتفاوتها كما ودرجة. ارتجاج في بناء إيقاع اشتغال باقي الدوال وتفاوتها في بناء البيت أو مغامرة أنموذجه:

أ – لقد صاغت الذات الشاعرة مشهد ارتجاج الكتابة الشعرية واختبرت فعل تصدع اللغة بها؛ وعبور البيت الشعري نحو المتاه. وأول من تفجرت لديه

«أزمة البيت» مالارمي الذي اعتبر نفيه مركباً. ومن هنا تكون الإشارة إلى احتفاله بالتركيب ذات أهمية. فضلاً عن كونها شهادة على إنجازه الشعري، وتبرز غنى معطياته التركيبية. وإذا كان مالارمي نفسه مركباً؛ فالدور الذي يلعبه التركيب في ممارسته. ألم يكن ضمانة الكتابة؟ بل الضمانة الوحيدة.

ب – أفاد الشاعر العربي المعاصر من فعل التركيب باللغة. وتمثل هذا الفعل في النص الشعري المعاصر أولاً وتجربة الكتابة بصورة أكثر كثافة. كما أن الذات الشاعرة أعلنت عن هذا الحضور؛ وعن وعيها به نقرأ لأدونيس قوله في «كلام البدايات»:

«لا يفكر الشاعر في القاعدة حين يكتب اللغة، فيه قبل القاعدة. إنه يجد نفسه، فيما يكتب شعره، سابحاً في بحر اللغة. حتى أن الكلمات التي يستعملها تبدو، في سياقها الذي يبتكره، كأنها لا تخرج من المعجم وإنما تخرج من سياق وجوده الثقافي الاجتماعي. من النموذج اللغوي – الحياتي الذي يتحرك داخله وينمو. بل إن هذه الكلمات تفتقد دلاليتها المعجمية، حتى أننا نشعر، فيما نقرأها، أننا لا نقرأ الكلمات، وإنما نقرأ أصداء حروف، أو نقرأ شحنة، نفسية وتخيلية أفرغت كلياً من معناها المعجمي، ومما وضعت له في الأصل اللغوي»(62).

تموضع هذه الكلمة الشاعر في فضاء اللغة ومتنها. وتجربة الذات في علاقاتها ببحر اللغة إعلان لحرية بناء الإيقاع الفردي إيقاع القصيدة الشعرية عبر اللغة ودوالها، وهي تتأسس وفق عناصر يمكن تحديدها في:

– حرية الذات في التعامل مع قواعد اللغة ودوالها.

– السياق الثقافي الاجتماعي؛ محدد لاستعمال الكلمة وتموجها داخل الذات.

– تغير دلالة الكلمة الدوال حسب السياق الذي يستعملها.

ويضيف أدونيس موضحاً «المعنى» بالكلمة والسياق، وكيفية اشتغال هذه الثلاثية: «يبدو أن المعنى ليس في الكلمة بل في علاقاتها. وهي إذاً لا تقدم لنا في حدود حروفها معنى، وإنما تحرك، بسياقها وعلاقاتها أصداء لاحتمالات ما. أو تدفعها في أفق اكتشاف معنى ما. وفي هذا المناخ الشعري الإبداعي لا نعود نعني بثبات الصيغ القاعدي أو المعياري قدر عنايتنا بما في الكلام من طاقة الكشف عن حقائق أو معان جديدة. ومن هنا نصف الكلام الشعري بأنه فيض لا يمكن كبحه ولا يمكن تقعيده»[63].

يتحدد فعل اللغة، واشتغال دوالها إذاً بالسياق والعلاقات التي ترتبط بينها. تركيب الدوال طريق نحو اكتشاف المعنى. والاعتبار الأول ليس إقامة هذا التركيب خضوعاً للقواعد والصيغ التي صارت معياراً.. وإنما الانتباه إلى الكشف عما تختزنه هذه الكلمات والعلاقات في تركيبها وعلاقاتها المتحررة.

> «إن مصدر التحرر من كل تقنين للسان، هو في اللسان ذاته. في جوهره الذي لا يقبض عليه، في نبضه العصي على كل تدجين»[64].

وإذا كان تناول أدونيس لفعل التركيب تم مواربة عبر الانتباه إلى اشتغال الكلمات في علاقاتها وسياقاتها؛ فإن هذا التناول لا يذهب أبعد من الإشارة إلى حرية الذات وضرورة عدم إيلاء التركيب المعياري أولوية على حساب طاقة الكشف الذي تختزنه الممارسة.

ورغم صدور هذا التصور في مرحلة متأخرة من التجربة الشعرية لأدونيس (1989) وقد بلغت الكتابة الشعرية تراكمها فإنه معبأ بمآزق نظرية لطالما تناولها أدونيس، وصاغ عبور الذات الكاتبة بها، في البيانات التي أصدرها سابقاً. وما نشير إليه فقط هو:

1 - الصدور عن تصور يرى في المعنى سابقاً؛ كامناً في الكلمة؛ يحتاج إلى الانتباه والفيض في أقصى الحالات.

2 – لا يدعو أدونيس إلى تصور للتركيب خارج المعيارية. إنه يقتصر فقط على عدم إعطائه الأولوية والأهمية على حساب المعنى.

3 – وحدساً؛ يعتقد أدونيس صعوبة القبض على الطرق التي تتحقق بها حرية الذات باللغة.

ج – ارتبطت تجربة الكتابة عند محمد بنيس بوعي حاد بتجربة الشاعر المعاصر في المغرب أولاً؛ وباقي الوطن العربي ثانياً. أعني الوعي بما يتحكم في هذه التجربة من قوانين نصية وتاريخية تقعد بها عن الانطلاق الكلي للذات وتحررها. لسنا في حاجة إلى الاستشهاد عن ذلك بمقاطع من دراساته أو بيان الكتابة السالف الذكر. وما نقصده هنا؛ موقع التركيب من تأملات محمد بنيس في الكتابة. أقصد موقع التركيب في الجسد الشعري؛ وضمن استراتيجية الإيقاع كما تبينت له في «بيان الكتابة» أولاً، حيث يقول:

«كان الإيقاع وما يزال مخلخلاً للبنية النحوية، فكل صراع بين قوانين الإيقاع وقوانين النحو؛ تكون نتيجته انتصار الإيقاع على النحو. وما الإيقاع إلا النفس؛ ولذا فإن ما يحدد المتتاليات داخل النص هو هذا النفس ضوء الجسد النافذ إلى عتمة الكلام اليومي وقوانينه العامة»[65].

أو في نص له تحت عنوان «الكتابة وتمجيد الماء»، حيث يقدم تجربته في البحث عن الشعر في ارتباط مع بحثه عن الذات والعالم. ولكن العبور إلى التجربة وإلى الكتابة الذي لا يتعين إلا بحدين: أولهما أزمة البيت حيث تغيرت الدوال وعلاقاتها وحدودها؛ وثاني الحدين: «بياض الصفحة» الذي يجعل العين في حال متاه. بالفراغ أو بالخط المغربي.. وبين هذين الحدين يتأرجح التركيب، تركيب الدوال في فضاءاتها. غير أن رحلة العبور ليست سالكة بدون مآزق، خاصة وأن تجربة الكتابة تكثف حضور الذات وفعلها في تركيب البيت. يقول:

«هذا البيت الذي يعترف على نفسه أثناء مغامرة الدلالية تعرض لما يسميه ريلكه بـ «مسرح الفقدان» إنه الحبسة»[66].

قد تكون الحبسة نتيجة لأزمة البيت؛ كما قد تكون الأزمة سبباً فيها؛ خاصة وأن تجربة الكتابة ذهبت إلى التركيب لتضيفه دالاً إلى الاستعارة قصد بناء إيقاعها والبحث عن لغتها، يقول:

«رغبة الذات تكشف في الممارسة النصية بالانتقال من فضاء الاستعارة إلى فضاء التركيب. في غير الاستعارة يتم البحث عن اللغة التي تسمى أنها ليست رؤية الأشياء بما هي غير متعودة عليه، أكان مصدرها العين الثالثة أو اللاوعي؛ ولكن عيش الأشياء في جسد يصبح غريباً عن صاحبه أثناء الكتابة. لا يكون الإيقاع سابقاً على القواعد النحوية ولا لاحقاً لها؛ ولكنه في الكتابة يتعرف على نفسه. والحبسة في هذه الحالة تبعد عن أن تكون عجزاً عن النطق (أو الإفضاء) بلغة منظمة في الداخل، بل عنف يسلب الخطاب إمكانية الخضوع لقواعد النحو؛ وتكون الكتابة مصابة بعدوى المستحيل وبصرحة العبور»[67].

اقتطفنا كامل الاستشهاد لأهميته في إضاءة التجربة أولاً، وإيلائه التركيب وشرائطه من الاعتبار الذي نراه استثنائياً في شهادات الشعراء ثانياً. وما تبتغيه الكتابة ينبني بالتركيب وغير التركيب، متاه يتأسس في العناصر وبها. والذات مآلها الهذيان. وفي التركيب يبدو الفعل انشقاقاً وتصدعاً للدوال، والمعنى. يضيف محمد بنيس:

«الهذيان في التركيب والنحو يعثر على معبر. الجملة لا تلتئم، والتركيب يظل مشوشاً على الدوام (..) الهذيان مكان لتشظي وبعثرة القبلي في الكتابة، وبالكتابة. حتى تبلغ صرح المرجعية والمعنى مزوبعين في جسد القصيدة»[68].

هي أزمة البيت وقد تجسدت في فعل الذات. والكتابة قد تخلت عن

القواعد؛ سوى نبض الكتابة والرغبة في الذهاب إلى الهذيان ومتاه اشتغال الدوال.

الهوامش

1) H. MECHONNIC. Critique du Rythme. Ed. Verdier. PARIS. 1982. P. 35.

2) A. GREIMAS ETJ. COURTES. Semiotique, Dictionnaire Raisonne de la Theorie du Langage. P. 390.

3) جوليا كريستيفا؛ علم النص؛ ترجمة فريد الزاهي؛ دار توبقال للنشر؛ البيضاء؛ ص. 21.

4) المرجع السابق؛ ص. 22.

5) المرجع السابق؛ الصفحة ذاتها.

6) t. Van Dikj, in Theorie de la Literature, ed, pikard, 1988. p. 63

7) Ibid, p. 64.

8) Ibid. p.66.

9) Ibid, p. 68.

10) Ronald barthe, Le texte, in Universalis, 1967, p. 1015..

11) Ibid, p. 1013

12) رولان بارط، درس السيميولوجيا، تر. عبدالسلام العالي، توبقال للنشر البيضاء، 1985، 59.

13) Iouri Lotman, structure du texte Artistique, p: 91.

14) Ibid, p. 92.

15) Ibid, p. 93.

16) صلاح فضل؛ نحو تصور كلي لأساليب الشعر العربي المعاصر؛ مجلة عالم الفكر؛ مجلد 22؛ عدد4- 3؛ يناير- أبريل 1994 ص - ص. 73-74.

17) Iouri Lotman, structure du texte Artistique, p: 95.

18) ميخائيل باختين، الماركسية وفلسفة اللغة، تر. محمد البكري ويمنى العيد، توبقال للنشر، البيضاء . 1986،

19) ابن رشيق القيرواني؛ العمدة في محاسن الشعر ونقده؛ تح. محمد محي الدين عبد الحميد؛ ج. 2ص- ص. 74-73.

20) السجلماسي؛ أبو محمد القاسم؛ المنزع البديع في تجنيس أساليب البديع؛ تحقيق علال الغازي؛ مكتبة المعارف؛ الرباط؛ 1980؛ ص. 476.

21) Iouri Lotman, La structure du Texte artistique, op. p. 162

22) Ibid. 204.

23) المرجع السابق ص. 165.

24) المرجع السابق؛ ص 191.

25) بدر شاكر السياب، الديوان، دار العودة، ط 4، بيروت، 1985، ج 2 ص 272.

26) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط 4، بيروت، 1985، ج 2 ص 272.

27) أدونيس، كتاب الحصار، دار الآداب، بيروت، 1985، ص 215.

28) محمد بنيس، مواسم الشرق، دار توبقال للنشر، البيضاء 1985 ص 52.

29) محمد بنيس- مسكن لدكنة الصباح، كلمات، ع. 3، يونيو، 84 ص 31.

30) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة، م. س. ص. 435.

31) Iouri Lotman, La structure du texte artistique. P. 198.

32) محمد بنيس؛ الشعر العربي الحديث بنايته وإبدالاتها؛ الجزء الثالث: الشعر المعاصر؛ دار توبقال للنشر؛ البيضاء؛ 1990. ص. 150.

33) عبدالقادر الفاسي الفهري؛ اللسانيات واللغة العربية؛ دار توبقال للنشر؛ البيضاء؛ 1985. ج. 1؛ ص. 103.

34) عبدالقاهر الجرجاني؛ دلائل الإعجاز؛ تحقيق محمود شاكر؛ مكتبة الخانجي؛ القاهرة؛ ط 2. 1989 . ص 106.

35) المرجع السابق ص 110.

36) محمود درويش، الديوان، دار العودة ط 11، بيروت 1984، ص 517.

37) محمد بنيس، ورقة البهاء؛ دار توبقال للنشر، البيضاء 1988. ص 32.

38) أدونيس، الأعمال الشعرية الكاملة م. س. ج 2، ص 425.

39) كمال خير بك، الحداثة في الشعر المعاصر، ط 2. دار الفكر، بيروت 1986 ص 156.

40) عبدالقاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، م. س. ص 146.

41) ابن رشيق، العمدة في محاسن الشعر.. م. س. ص. ج 1. ص 250.

42) المرجع السابق، ج 1، ص 251.

43) المرجع السابق، الصفحة ذاتها .

44) السجلماسي، المنزع البديع، م. س. ص 201.

45) المرجع السابق. ص 186.

46) المرجع السابق، ص 186.

47) عبدالقاهر الجرجاني، أسرار البلاغة. م. س.ص 362-363.

48) محمود درويش، حصار لمدائح البحر2 دار العودة بيروت 1985 ص. 96.

49) محمد بنيس مواسم الشرق م. س. ص. 66.

50) محمد بنيس الشعر العربي الحديث.. ج 3 الشعر المعاصر م. س.ص 176.

51) خالدة سعيد، حركية الإبداع – دراسات في الأدب العربي الحديث، دار العودة، بيروت، 1982، ص 87.

52) المرجع السابق، 87-88.

53) محمد بنيس، الشعر العربي الحديث.. ج 3، الشعر المعاصر، م. س. ص 12.

54) المرجع السابق، ص 128.

55) المرجع السابق، ص 177.

56) B. Eikhenbaum, 'La théorie de la méthode formelle' , inthéorie de la literature, op cit. p 56.

57) المرجع السابق ص 57.

58) O. Brik, rythme et syntaxe, in théorie de la literature, op cit. p. 148.

59) المرجع السابق ص 149.

60) جون كوهن، بنية اللغة الشعرية،؛ دار توبقال للنشر البيضاء؛ 1986، ص 176.

61) R. Jakbson Question poétique, op cit. p. 223.

62) أدونيس، كلام البدايات، س، ص 187.

63) المرجع السابق، ص-ص 178-179.

64) المرجع السابق ص 179.

65) محمد بنيس، حداثة السؤال، م، س، ص 34.

66) محمد بنيس، الكتابة وتمجيد الماء مواقف. ع 63 ص 145.

67) المرجع السابق، الصفحة ذاتها.

68) المرجع السابق الصفحة ذاتها.



طالعتنا مجلة علامات في عددها الثامن والخمسين بمقال عنوانه «الانزياح ووظيفته البلاغية عند بدوي الجبل» لكاتب شابٍّ يدعى «عصام شرتح» وهو من الحاصلين مؤخرًا على درجة الماجستير، ويبدو أن لديه طموحًا كي يكون باحثًا وهذا حقٌّ مشروع لكل من شاء وأراد، بيد أن الطموح لايخوّل صاحبه البتة أن يسطو على جهود غيره ينتحلها عبر التدليس والسرقة كيما يتحقّق له طموحه؛ فمثل هذا سلوك ليس له ما يسوّغه، لا بل إنه يتنافى وأخلاقيّات البحث العلمي هذه التي ينبغي أن يكون في المقدمة منها التحلّي بالأمانة العلمية. ولمّا كان كاتب هذه السطور ممن أسهم بجهد متواضع في دَرْس الانزياح عبر كتابين له طُبِعا وصارا متداولين بين الباحثين فقد استرعى انتباهه عنوان المقال المذكور باعتباره يقع ضمن مجال اهتمامه فراح يقرؤه ليرى مافيه، لكنه فوجئ بأن في المقال كلامًا طويلاً يحفظه جيدًا ويورده الشاب المذكور ثم لا يشير أدنى إشارة إلى مصدره الذي نقله منه. وقد أثار استغرابي أن الأخ المذكور كان يتردّد على كاتب هذه السطور يستشيره ويطلب مساعدته في قضايا الأسلوبية وكنت أساعده على قدر ما أستطيع. ويبدو أن ذلك كله أسفر عن هذه النتيجة المضادة وهي أن يسرق على هذا النحو من الجراة الجريئة. والحقّ أنني تردّدت باديَ الرأي في أن أردّ سرقاته أو أن أدعها لغيري يكشفها. بيد أنني رأيت أن الأمانة العلميّة تقتضي أن أشير إلى ما وقع فيه هذا الشاب من سرقة لعلّ في ذلك فائدة له ولغيره. وها أنذا أسرد طرفًا من هذه السرقات واحدة تلو أخرى:

- *السرقة الأولى في الصفحتين 389-390 من علامات:*

يتحدّث فيها [شرتح] عن التقديم والتأخير ويبدؤه بالقول: يتبوأ مبحث التقديم في الدرس البلاغيّ مكانًا مرموقًا يرتد في أصله إلى أهمية

ما يقوم في الكلام الأدبي من علاقات...» إلى قوله: «... فكأنّ هذا اقتضى من الشاعر إحداث انزياح آخر، وهو ما كان منه في الشطر الثاني» ومجموع الأسطر المسروقة في هذا النص ثلاثة وثلاثون سطرًا وهي مأخوذة برمّتها من كتاب: الانزياح في التراث النقدي والبلاغي(*)، ط اتحاد الكتاب العرب بدمشق 2002، ص 163-165.

والغريب أن السرقة ههنا سرقة حرْفيّة تامّة تدلّ في بعض وجوهها على شيء من السذاجة البحثية؛ ذلك أن النصّ الأصليّ الذي سرقه [شرتح] يحيل في جانب منه على دراسة سابقة لنفس الباحث المسروق منه بقوله: «وكان مرّ *بنا فيما* مضى أن حرية التصرّف في اللغات المعربة أكبر من تلك التي تعتمد في فهم العلاقات بين أجزائها على موقع الكلمة داخل الجملة» فهذه الفكرة كانت قد وردت في الكتاب الأول عن الانزياح الذي نُشر بعنوان: الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، كتاب الرياض 2003 ص 137-138 ويبدو أن السارق لم ينتبه إلى هذه الإحالة فنقلها كما هي من دون أن يعرف إلى أين تحيل. ومع أنه كان في مُكْنته أن يتصرّف فيها بالحذف فإنّ ضعفه واستعجاله في السرقة أوقعاه فيما وقع فيه.

وأيضًا فإن [شرتح] يسطو على تحليل البيت الشعري الذي يقول:

ألا يا نخلةً من ذات عِرْقٍ عليكِ و رحمةُ الله السلامُ

فيأخذ التحليل الذي استغرق عشرة أسطر كما هو وكأنه قد ورثه عن أبيه أو كأنّ أحدًا وهبه إيّاه. مع أنّ ذلك منه يبدو إقحامًا لشيء لا داعي لإقحامه، ولكنّ حاطب الليل من شأنه ألاّ يَميز.

السرقة الثانية في الصفحة 392 تبدأ من قوله:

«وليس بنا حاجة إلى مزيد من التدليل على ما لقيه مبحث التقديم والتأخير من اهتمام...» إلى قوله: «... وفيه تتجلى إمكانات المبدع في الصياغة والتعبير» فهذه مأخوذة من المصدر نفسه ص 174.

- *السرقة الثالثة في الصفحتين 392-393 والحديث هنا عن الالتفات:*

وتبدأ من قوله: حظي [أي الالتفات] باهتمام أهل اللغة والبلاغة، وكانت بوادر ذلك مبكرة نوعا ما...» إلى قوله: «وسمّاه ابن وهب «الصرف» إذ قال.. » إلخ.

وفي هذه السرقة والتدليس نجد تغييرًا طفيفًا في بعض الكلمات لكنّ السرقة في المجمل واقعة.

- *السرقة الرابعة: في الصفحتين 393-394:*

تبدأ من قوله: «.. وبدأ الالتفات يأخذ معنى دقيقًا بعد أن بدأت البلاغة تستقر..» إلى قوله: «وكذلك يكون هذا النوع من الكلام خاصة، لأنه ينتقل فيه عن صيغة إلى صيغة كالانتقال من خطاب حاضر إلى غائب، أو من خطاب غائب إلى حاضر، أو من فعل ماض إلى مستقبل، أو من مستقبل إلى ماض» والكلام هنا مسروق من كتاب الدكتور أحمد مطلوب: معجم المصطلحات البلاغية وتطورها، ط2مكتبة لبنان بيروت 1996، ص 175-176. وليس للدكتور مطلوب ذكر في الهوامش البتة.

- *السرقة الخامسة: في الصفحتين 406-407:*

والحديث هنا كله عن المشاكلة في البلاغة وهو مأخوذ بنصّه الحرفيّ من كتاب الدكتور أحمد مطلوب: معجم مصطلحات النقد العربي القديم، مكتبة لبنان بيروت2001، ص 373-375. وههنا أيضًا ليس للدكتور مطلوب ذكر.

- *السرقة السادسة:*

ومع أن [شرتح] أحال ثلاث مرات على كتاب: الشعرية؛ قراءة في تجربة ابن المعتز العباسي، للدكتور أحمد جاسم الحسين ، ط1، دار الأوائل دمشق 2001، مع ذلك فإنه ينقل منه ست مرات على الأقل من دون أن يحيل أو يشير. وسأكتفي بذكر ثلاثة مواضع فحسب من هذا النقل:

أحايين أخرى، ويحيل على كتاب ريفاتير: دلائليات الشعر، ص 56 والنص الذي ينقله ليس موجودًا في الصفحة التي أحال إليها من دلائليات الشعر، وإنما هو أخذه فيما أحسب من كتاب عبدالسلام المسدي: الأسلوبية والأسلوب، ص 103 أو ممن نقل عن عبدالسلام المسدي. فأمّا أن يكون نقله من ريفاتير رأسًا فهذا أمر يبدو مستبعدًا لمن شأنه التدليس والسرقة.

ومما يسجّل لهذا الباحث الجديد (الماهر في القصّ واللصق) أنه غالبًا مايأخذ من الأصل دونما تحريف أو تبديل على نحو ما رأينا. وهذا إن يكن له من دلالة فهي العجز الذي يعاني منه بعضُ مَن يتصدّون للبحث من دون أن يكونوا أهلاً لذلك. ولكنّهم ينضوون تحت مَن وصفهم القرآن بقوله: ﴿يُحِبُّونَ أن يُحْمَدُوا بِما لَمْ يَفْعَلُوا فلا تَحْسَبَنَّهُم بِمَفَازَةٍ..﴾ (آل عمران188). ولذا فأنت ترى الواحد فيهم يُغير على جهود غيره: يأخذ من هذا فكرة ويقتطع من ذاك فقرة ويسطو من آخر على صفحة أو ما يزيد على الصفحة وقد يضمّن ذلك بعضَ عُجَرِه وبُجَرِه ثم يخرج من ذلك كله بشيء هجين سمّه ما شئت إلا أن تسميه بحثًا.

وبعد: فإننا إذا ما عرفنا أن هذا البحث الذي نُشر في علامات هو جزء من رسالة ماجستير تقدم بها الطالب إلى جامعة لها سمعة طيبة أدركنا حينئذ أن شيئاً من اللوم ربّما يقع على من امتحن هذا الباحث الجديد من دون أن يكشف، ما في رسالته من سرقات والذي ليس مانتبّه عليه اليومَ إلا أنموذجًا سافرًا عليها. ورحم الله أستاذنا الدكتور نعيم اليافي فقد كان يخشاه أمثال هذا الباحث من طلبة الدراسات العليا لأسباب عديدة منها: أنه كانت لديه قدرة على كشف كثيرٍ مما يقع فيه بعض الطلبة من سرقات وتخرّصات. فكم هو البحث العلميّ في حاجة لأمثال نعيم اليافي!!. إن كثيرًا من الرسائل الجامعية تنطوي على سرقات لست أدري كيف تمرّ من بين أعين الممتحنين من دون أن يُلقوا لها بالاً؟! لا بل إنه إذا ما أُتيح لأحد أن يكشفها على ملأ فإن الغالبَ أن ينحاز المشرف إلى طالبه يدافع عنه باستماتة حتى لكأنّ التهمة

موجهة إليه لا إلى الطالب. وحينئذ يبدو الأمرُ كما لو أنه تواطؤ بين لصّ وبين من يُعتَقد أنه القيّم على قِيَم البحث ونزاهته. فإذا ما افتضح الأمر وانكشف فحينئذ يقال للطالب: عُدّ وثّق النصوص واعزُ ما أخذتَه إلى أصحابه كي تنال الدرجة (وكفى الله المؤمنين القتال)، وبذا تنتهي الفضيحة أو قل: يُتَستّر عليها. وهو في الحقّ أمرٌ لو فعلته الشرطة مع كل لصّ إذًا لأصبحت اللصوصيّة حرفةً من لاحرفة له.

أخيرًا فلا بدّ من الإشارة إلى أنّني اكتبُ هذا التعقيب وأنا في مكان بعيد عن مكتبتي ولربما لو كنت قريبًا منها لأسعفتني بكشف مزيد من سرقات هذا الباحث الجديد، ولعلّ ذلك قد يتاح لأحد في قابل الأيام.



الهوامش

❖) وهذا الكتاب هو في الأصل القسم الثاني من رسالتي للماجستير التي نوقشت في عام 1995م والقسم الأول صدر بعنوان : الانزياح في منظور الدراسات الأسلوبية، كتاب الرياض 2003.





صدرت الأعمال الشعريّة لسعد الحميدين في مجلّد واحد[1]، وهي تَضمُّ ستّةَ دواوينَ هي: «رسوم على الحائط»؛ «خيمة أنت والخيوط أنا»؛ «ضحاها الذي...»؛ «وتتحجر النقوش أحياناً»؛ «أيورق الندم»؛ «وللرماد نهاراته».

وعلى الرغم من أنّه سبق لنا أن تناولْنا غيرَ ديوان للشاعر سعد الحميدين، في غير مقالة، إلاّ أنّنا كنّا نقدّم ذلك في شكل دراسات مقتضبة تشبه التعريف العاجل، والقراءة الخاطفة؛ وظَلِلنا، أثناء ذلك، نمنّي النفس ونَعِدُها بالتوقّف طويلاً لدى أحد دواوين الحميدين، أو إحدى قصائده على الأقلّ لنعالجها بالتحليل الذي ألِفْنا قراءة النصوص الأدبيّة بالإجراءات التي أنشأنا بعضها إنشاء من وجهة، وطوّرنا بعضها الآخر ووسّعنا أدواته من وجهة أخرى...

ولذلك جئنا اليوم إلى هذه الأعمال الستّة كلّها فأعمَلْنا قراءتها بتأنٍّ وتُؤَدَة، فبدا لنا فيها طائفةٌ من الملامح الفنيّة، والمَظاهر التقنيّة التي تطبَع أشعار الحميدين في هذه الأعمال، وتُفَرِّدُ بنية القصيدة لديه فتجعله متميّزاً من بين الشعراء العرب المعاصرين، وفي الوقت نفسه تجعله منتمياً إليهم، منضوياً في لوائهم؛ غيرَ زاعمين، أثناء ذلك، أنّنا انتهَيْنا في سعْينا إلى القراءة المثلى للكشف عن سرّ اللّعبة الشعريّة لدى الحميدين...

لمّا كان من العسير التعرُّضُ لتحليل قصائد دواوينه بحذافيرها تحليلاً مجهريّاً على نحو ما نأتي في كثير من تحليلاتنا، فقد ارتأينا أن نقُوم مقاماً وسَطاً بحيث إن لم يستطع هذا التحليل تقديمَ كلّ شيء، فلا أقلّ من أن لا يفوتَه من ذلك أيضاً كلّ شيء؛ وهي السيرة التي حملتْنا على الاجتزاء بتقديم نظرة عامّة نتحدّث فيها عن الخصائص الفنيّة في هذه الأعمال، (أو ما

أطلقنا عليه: «بنية اللّغة الشعريّة عند سعد الحميدين»، مُؤْثِرين التركيزَ، من بعد ذلك، على تحليل قصيدة واحدة هي «رحلة المراحل» من الديوان الأخير الذي نفترض أنّه يمثّل شعريّة سعد الحميدين أحسن تمثيل على أساس أنّه آخر أعماله تداوُلاً بين النّاس.



ذلك، وإنّه قد تبيّن لنا من خلال قراءاتنا المتأنّية المتكرّرة معاً لأعمال سعد الحميدين الشعريّة الستة التي أتينا على ذِكْرها آنفاً، أنّ جماليّة الشعريّة لديه تنهض على جملة من القيم الفنية والجماليّة والبنَويَّة التي يراد من وراء توظيفها أَسْرُ القارئ والتّأثير الفنّي في نفسه، وترقيَةُ الذَوق الجماليّ لديه. ونسعى في هذا المستوى من القراءة إلى أن نَمُّ ولا نَخُصّ، فنستنبط أهمَّ الملامح التي تسِمُ شعريّة سعد الحميدين بميسم خالص له فيجعله متفرّداً من بين الشعراء العرب المعاصرين.

1. اللّغة وشعريّتُها عند سعد الحميدين:

أمسى مِثْل هذا الاستعمال (شعريّة اللّغة؛ شعريّة القصّ...) من المصطلحات الرائجة في الكتابات التحليليّة العربيّة المعاصرة، ويُراد بها إلى مقاربة اللّغة التي يصطنعها شاعر من الشعراء، أو قاصٌّ من القاصّينَ، ابتغاءَ استكشافِ الجماليّة الكامنة في ألفاظ اللّغة التي ينسج بها، أو منها، الأديبُ عمله الأدبيّ، فيتفرّد ويتميّز... غير أنّ شعريّة اللّغة ليس مفهوماً مسلّماً لدى كلّ النّقّاد والشعراءِ - أنفسِهم - المعاصرين؛ فلقد تحاورت يوماً مع شاعر مغربيّ صديق في مدينة الرياض، عَرَضاً، عن هذه المسألة فزعم لي في اقتناع وإصرار: أنّ اللّغة الشعريّة يمكن أن تكون ماثلة في نحو ألفاظ البصل، والبطاطس، والباذنجان... ولا إثمَ على الشاعر في ذلك ولا حرجَ!... وليتَ شعري، والحالُ ما يتصوّر هذا الصديق، ما يمنع أيّ فلاّح محروم، أو أيّ تاجر جمّاع، أو أيّ ذِي مالٍ منّاع، أو أيّ جاهل من النّاس نفّاج، لا يتذوّق الجمال

ولا يتحسّسه: أن يكون شاعراً فيستويَ أهل الأرض جميعاً في هذه الشعريّة المزعومة؛ وخصوصاً بعد أن «رخّص» النقد الحديث لِمَنْ هبَّ ودبَّ كتابةَ «قصيدة النثر»، أو أيّ لون آخرَ من الكلام ولو كان بهلوانيّاً ركيكاً، وعَبَثِيّاً سخيفاً؟ إنّا لَنحسَب أنّ مثل هذا الموقف ينطوي على شيء كثير من المغالطة الفنّيّة، ولعلّ ذلك الصديق لم يكن جادّاً فيما كان يجادلني... على الرغم من أنّ مستوى اللّغة الشعريّة بدأ يتدنّى قليلاً، قليلاً في الشعر العربيّ المعاصر، فلو اتّخذنا معياراً صارماً، ولو نوعاً ما، نحتكم إليه في متابعة أشعار الشعراء العرب المعاصرين قياساً على اللّغة الشعريّة التي كان يصطنعها بدر شاكر السيّاب مثلاً، منذ زهاء نصف قرن فقط، لَلاحظْنا أنّ مستوى الشعريّة بين اللّغتين متباعدٌ جدّاً في أطوار، ومتباعد إلى مدى بعيد في أطوار أخرى...

من أجل ذلك ارتأيْنا أن نَعقِد هذه الفقرة القصيرة نسعَى من خلالها، محاوِلَةً لا تطلُّعاً إلى التمكّن وطلب الشمول، إلى الكشف عن شعريّة اللّغة التي يصطنعها سعد الحميدين: وهل كان وهو ينسج بها ينترف من بحر؟ أو كان ينحت من صخر؟ أم هل كان كحاطب بليل في لغته يتلقّف منها ما ينهال عليه دون تمحيص ولا انتقاء؟ أو إنّه كان يتحسّس اللّفظة الشعريّة، إمّا هي في نفسها، وإمّا هي في معناها ودلالتها، فينسج بها شعريّته؟...

والحقّ أنّ الحميدين، نقضي بذلك دون انتظار، هو شاعرٌ وفيٌّ لتقاليد الشعريّة العربيّة المعاصرة لغة وإيقاعاً، ومتعلّق بالشعريّة العربيّة القديمة ثقافة وتناصّاً؛ فهو من هذه الوجهة يتبوّأ المكانة الشعريّة الرفيعة في الشعريّة العربيّة لأنّه ليس شاعراً يكتب الشعر من عدم، ولا يجتزئ باللّعِب باللّغة دون أن يحمّلها قضيّة من قضايا الأمّة، ولا همّاً من همومها الثِّقال الكثار...

ونريد أن نقرّر من وراء هذا إلى أنّ اللّغة الشعريّة لدى الحميدين هي رقيقة، في أغلبها، كالهواء، وسلسة كالماء؛ وهذه أعماله الكاملة مفتوحة أمامنا، على سبيل المصادفة والمغافصة، ودون انتقاء، واللّه، ولا التّماس، ننتزع من صفحتين مفتوحتين هما صفحتا: عشرين وأربعمائةٍ، وواحدٍ وعشرين

وأربع مائة، نحاول من خلالهما استخلاص رأي في شعريّة اللّغة لدى سعد الحميدين، ولو من باب إطلاق جزء القضيّة على كُلّها، وقياس بعضها على جُلّها، لِسَعة أرجاء هذه المسالة، وتنائي مُضطرَباتها. ونودّ أن نورد النّصّ الذي جاء في هاتين الصفحتين لنرى ما يكون من شأن لغته الشعريّة:

أنهارٌ طويله

ويفرّخ الأقفار في

كلّ المفازات السحيقه

وتَدُقُّ أوتادٌ بأعناق التّوحُّدْ

فيخور مرتمياً على الضلع الشمال

فأنثني متوكّئاً

ليغوص رأسُ عصايَ في نَحْرِ الطّريق

فترسُم خُطوتي

عند التابع كلَّ شكل

كان يَنضُجُ في مُخيلتي، على نار السنينّ

وأُفيقُ عند أوّل مُنْحَنَى

خان الطريقُ خُطايَ فيه

لكنّ سأُمْعنُ في المسير

حتّى يتيهَ الدّربُ

ويجيءَ معتذراً إليها

لتبدأَ رحلةُ اليوم الطّويل

ونحن نقرأ هذا النّصّ الشعريّ طفرت لنا كلمة لطيفة مأثورة عن بدر

شاكر السياب، ونحسب أنّ الذي ذكرها لي هو الشاعر بلند الحيدري بمدينة أصيلة المغربيّة في صيف عام تسعة وثمانين وتسعمائة وألف، ومضمونها المنسوب إلى السّيّاب، وكان يريد أن ينال من شاعر عراقيّ معاصر له فيُغيظه، أنّ من أمارات الشاعر الكبير أن يكون نثرُه، إذا كتب، رديئاً...

ونحن إذا جئنا نركّب هذا النّصّ فتجعلُه ماثلاً في شكل كتابة نثريّة لن يكون شيئاً على الإطلاق!... وهذا الاستنتاج في حدّ ذاته حكْمٌ له بأنّه يَرتكِض في أبعدِ مُرْتَكَضَاتِ الشعريّةِ في لغته وتصويره وتكثيفه:

«ويفرّخ الأقفارَ في كلّ المفازات السّحيقة، وتدُقّ أوتاد بأعناق التوحّدْ، فيخور مرتمياً على الضلع الشمال، فأنثني متوكّئاً، ليغوصَ رأسُ عصايَ في نحر الطّريق، فترسم خطوتي عند التابع كلّ شكل...».

فهذه اللّغة لا يمكن أن تكون نثريّة وما ينبغي لها، لأنّها لا تعني في مجال الكتابة النثريّة شيئاً ذا بال؛ بل هي لغة شعريّة تتّسم بالإيحائيّة والظّلاليّة، وتستميز بالكثافة... كما تستميز بأكبر خاصيّة تَسِمُ الشعر الحداثيّ، وهي «المسكوت عنه» فيها...

وإذا كان مثالٌ واحدٌ قد لا يكون مُقْنعاً للمجادل المناوئ، أو حتّى المتعطّش الباحث، فإنّا نزعم أنّ عامّة اللّغة الشعريّة لدى الحميدين، من خلال متابعتنا لأعماله التي بين يدينا وتمثّل نصوص ستّة دواوين، هي من المعجم الشعريّ، لا من المعجم النثريّ... فكما أنّك تحكم على الناقد، أو له، من خلال قراءة أوّل صفحة في عمله النقديّ، وذلك من طبيعة لغته النقديّة التي يصطنعها، وهل هي ممّا ينتمي إلى المعجم النقديّ حقّاً؛ فإنّك مُستطيعٌ الحُكْمَ لِلغةِ الشاعر التي يَنسَج بها، أو عليها، من مجرّد قراءةِ قصيدةٍ واحدة من قصائده (بلْه الخوضَ في قراءة قصائد أعماله بجَذَاميرها...): أفلا يكون، إذن، ما استشهدْنا به في هذا النّصّ من شعر الحميدين، في هذه الفقرة، هو كافياً ليقدّمَ بين يدينا صورةً ما عن لغته الشعريّة الكاملة؟...

وليس على من لم يقتنع بهذا الاستنتاج إلاّ أن يرجع إلى لغة سعد الحميدين الشعريّة لكي يَثْبُتَ له هذا، إن شاء الله.

2. توظيف اللّغة اليوميّة:

يختلف النقاد المعاصرون، وقَبْلهم الشعراء، في أيّ لغة يصطنع الشاعر في كتابة قصيدته، كما سبق تفصيل بعض ذلك لدى الحديث عن شعريّة اللّغة الحميدينيّة في الخاصّية الأولى، فهل يتقبّل منها كلّ ما ينهال عليه من ألفاظها انهيالاً، فيستعملَ العامّيَّ والمحليَّ والتقنيَّ أو الوَظَفِيَّ وما لم يستعمله قدماء الشعراء في لغاتهم الشعريّة البالغة الأناقة، أو إنّ للشاعر الحقّ في أن يستعمل في كتابة قصيدته ما يراه غيرَ مُستنكَرٍ منها، فيوظّفه في تبليغ رسالته إلى المتلقّي والبلوغ منه إلى الحدّ الذي ينتظره، ومن أدنى السّبل، وبأبسط الأدوات؟ فليس الشاعر كائناً يعيش خارج مجتمعه، بل هو يعبّر عنه، وهو يصفه بما فيه من عيوب ومَحامد، وهو يتكلّم باسمه بكلّ لغته المستعملة بين الناس الذين ينتمي إليهم لغوياً واجتماعياً وثقافياً... ثمّ إنّ الشاعر إذا تجانَفَ عن الألفاظ الحضاريّة المستجدّة في الاستعمال اللّغويّ العامّ فإنّه يكون قد خان زمنه، وغالَطَ قارئه، فكتب له ما ليس في عصره ولا في مجتمعه...

وواضح أنّ الاختيار في هذه الإشكاليّة، على عُسره، قد يكون، مع ذلك، سهلاً يسيراً...

وأيّاً ما يكن الشّأن، فإنّ الحميدين لم يبالغ في استعمال اللّغة اليوميّة، وإنّما كان لا يتردّد في استعمال بعض مستعمَلاتها النقيّة إذا رأى أنّ ذلك سيؤدّي عنه، منها، غاية فنّيّة. ولذلك فإنّ القارئ العاديّ قد لا يُحسّ إطلاقاً بذلك التعبير في بناء اللّغة لدى سعد الحميدين للُطف ذلك الاستعمال وذكائه. وكثيراً ما يحدُث ذلك لدى اصطناع مفردة حضاريّة من الأدوات والأشياء المستجدّة، أو المستقدمة، التي نرتفق بها في حياتنا اليوميّة

المعاصرة. فمثل هذه اللّغة مقبولة في جميع الكتابات، بل ربما ندعو إلى إدراج ما نَقِيَ منها في المعجم العربي المعاصر لإغنائه. فلم يكن استعمال هذه اللّغة اليوميّة، إذن، إلاّ لغايات فنّيّة عارضة، ثمّ تعود اللّغة الشعريّة لديه إلى مستواها الأنيق.

وكأنّ الحميدين يريد أن يُثْبِت، لمن كان يريد أن يُثْبِتَ له ذلك، أنّه شاعر معاصر حتّى النّخاع، ولذلك يتجانف في الغالب عن استعمال الألفاظ الغريبة على قارئه، بل هو يسعى إلى إثبات المُعْمَدة الواردة في المقولة العربيّة القديمة: «السهل الممتنع»، فلغته بسيطة جداً، وإنّما جمالها تستمدّه من شعريّتها الماثلة في نسوجها الآسرة...

كما لا يتردّد الحميدين في توظيف بعض العبارات الثقافيّة والإعلاميّة السّائرة بين كلّ العرب المعاصرين بفضل تعميمها في التّلفزة واللّغة الإعلاميّة السّائرة، كقوله من قصيدة: «نغمات على الطّمبرة»:

يا سمسم افتحْ

خَفَرَ السُّمّارُ لم يبقَ على الدّكّة ... عازفُ(2)

فعبارة السطر الشعريّ الأوّل هي تناصٌ مع العبارة الشهيرة التي ردّدها مسلسل للأطفال بعنوان: «افتح يا سمسم». والفكرة في أصلها مستوحاة من بعض الحكايات العجائبيّة الواردة في «ألف ليلة وليلة»...

ومن الأمثلة على بعض هذه الخاصّيّة في بناء الشعريّة من اللّغة الحضاريّة الجديدة لدى الحميدين ألفاظ «النيون»، وطقم الأسنان، والإسفنجة، والفانوس، والفنار، وشمشون، والنرجيلة، والكشكول، وغيوم السجاير، وميكروفونات الإذاعة، وموجات الأثير، والأفلام، والبرصة، والأزياء، ووكالات الصحافة... وذلك حين يقول:

إلى شارع الأسفلت تجري

تحت أنوار النيون(3)

ويتكرّر بعض هذا كما يقع في قوله:

في كهوف يُومِضُ الفسفور فيها

والنيون...

اقبل الصيف ونام(4)

كما نجد الشاعر يصطنع لفظة حضاريّة معاصرة كثيرة المعاني، غنيّة بالدلالات، وهي «إسفنجة» حين يقول:

أنا لست الساحرَ يا سادة

أنا شاعر...

والشاعر في العُرف إسفنجة

تمتصّ جميع الأشياء...(5)

وحين يقول أيضاً:

... يفحُّ جاء الحمّلُ يا حمّال

انهضْ!

إسفنجة جسمي... ويشرب في الإناء

غبار أبعاد المحطّة(6)

ولقد وظّف معنى السَّفَنجة لحال الشاعر الذي هو ليس مرآةً لمجتمعه ينعكس فيها كلّ شيء منه فحسب، ولكنّه سفنجة تمتصّ في خلاياها كلّ القضايا والأطوار، والأحوال والأهوال. فالشاعر هنا لا تقتصر وظيفته على مجرّد التسجيل والعكس، وهو التمثّل التقليديّ لتعريف وظيفة الشاعر في مجتمعه، ولكنّه يمتصّ كلّ الهموم والمحن، والآلام والآمال التي تلتعج في صدور النّاس الذين يمثّلون المجتمع الذي ينتمي إليه... وشتّان بين فعْل المرآة التي تعكس الأجسام وتحتويها، والسّفنجة التي تمتصّها امتصاصاً، فتُودعها

داخل نفسها حتّى تثّاقَلَ بها اثّقالاً. فإن شئت أن تُعيدَها إليك أعادتْها بأن تعمِدَ إلى عصْرها...

وقد يكون الشاعر سعد الحميدين من قلائل الشعراء الذين اصطنعوا هذه اللّفظة الحضاريّة اليونانيّة -الإسفنجة- التي اندمجت في اللّغة العربيّة على استحياء، إذْ لا نجد النّاس يستعملون منها الفعل ولا توابعه، بل أُبْقِيَ عليها مجرّد اسم شارد منعزل في الاستعمال العربيّ؛ وذلك على الرغم من أنّ اللّغات الغربيّة المعاصرة، كاللّغة الفرنسيّة مثلاً، تستنفد استعمالات هذا المعنى استنفاداً، لالتصاقه بالحياة اليوميّة للناس، فتستعمله في الحقيقيّ والمجازيّ، وفي المادّيّ والمجرّد، وفي الفعل والمصدر. فهم يستعملون المتَّفْنَجَة لمعنى العفو عمّا مضى، وللتغاضي عن الخطإ، ولامتصاص الغضب، بالإضافة إلى استعماله في معنى امتصاص الأجسام السائلة على المعنى الحقيقيّ[7]. ونحن ندعو، بهذه المناسبة، إلى استعمال هذا الحرف كما يُستعمَلُ في كثير من اللّغات اليوميّة العربيّة دون همز في أوّله، حتّى يتأتّى استعمال الفعل منه[8].

وإنّا إذا استعملْنا مثل هذا في العربيّة فلن نغلُوَ فيها فساداً، ولن نعطّل تطوّرها في الزمن، بل سنكثّر من سَوادها، ونمكّن لها في الرشاقة والامتداد. ومن المحزن حقّاً أنّ «المعجم الوسيط» الذي أصدره مجمع اللّغة العربيّة بالقاهرة أهمل هذا التركيب فمشى عليه مِشيةَ الدَّأْلَى، وألزمه عيناً عمياءَ، وأذناً صمّاء، على أساس أنّه ليس من العربيّة الجاهليّة، وهو سلوك غريب في صناعة المُعْجَمَة العربيّة المعاصرة التي لا تزال تعمل بانتهاء زمن اللّغة العربيّة بعهد الاحتجاج! وكأنّ هذا المعجم العجيب كانت غايته الأولى والأخيرة أنّه يختصر ما جاء من اللّغة في المعاجم العربيّة القديمة، وكأنّه يرفض تطوّر اللّغة ومُسايرَتها للعصر!...

كما استعمل الشاعر الحميدين اللّفظة الحضاريّة التي يدخَّنُ بها في مجالسَ مخصوصةٍ تعقد ببلاد المشرق، وهي لفظة «النّارَجيلة» التي تُعرف في

الاستعمال طلباً للخِفّة تحت اسم «النّرجيلة»، ما دامتْ ليستْ من اللّغة الأصيلة، وأولى لها أن تكون كذلك. وإلى معنى العَبّ فيما تُفرزه هذه الآلة الفولكلوريّة من دخان أومأ سعد الحميدين:

وأشنّف الأسماعَ من صوت الرَّبابة

فأعُبُّ أقداحاً من البنّ المختَّر في الدّلال

امتصّ من نرجيلتي الكسلى حمولاً من دخانٍ (...)

وأنا أعبّ القهوة الصفراء

امتصّ أنفاساً من النرجيلة الكَسْلى

وأصطاد الّهَباب[9]

ومن الألفاظ الحضاريّة اليوميّة لفظة «الدكّة» التي وردتْ في قوله:

«يا سمسم» افتح

خَثَرَ السُّمّارُ لم يبقَ على الدكّة ... عازف[10].

ويَعمِد سعد الحميدين، في بعض الأطوار النّادرة، إلى اصطناع ألفاظ بهلوانيّة أو عجائبيّة قد لا تدلّ على شيء دلالة تقليديّة مألوفة، لتغتديَ، في الحقيقة، دالّة، في حال كونها غيرَ دالّة، على شيء، وهو عالَم الاتّصال بالأرواح؛ وهو الاتّصال الذي يزعم بعض النّاس أنّه يقع لهم بالجذْب والغُبُور عن هذا العالم المحسوس الذي نعيش فيه؛ وذلك كما في قوله:

يهُزّون رؤوساً ورقاباً تحت قرْع الدُّفّ مجنونين

(طفطميشْ، نمتاروتْ، كريبوشيدِيدْ، شولاغْ، ماميتو

رجالْ، رابيصو، طاريدْ، طيريدْ، أومو، ليبو، إيدييو)

يُلحقون العارَ بالمسمار، والقصدير، والطّين المحمى[11].

فهذه الألفاظ مظنونةٌ بأن ينطِقَها الذين يجذبون في الحضرة، وربما

تُعزَى باطلاً إلى لغة الجنّ؛ ولذلك تراها صعبة النّطق، خاليةً من دلالة المعنى. والشاعر هنا إنّما يصف وضْع أناس يزعمون أنّهم يقَعون في جذْب، فيَفْقِدون الوعي، ويتّصلون بعالَم روحانيّ تتغيّر فيه لغتُهم فتغدو غريبة، وتَخِفّ فيه أذهانهم فتُصبح مستطيرةً، وتصفو فيه أرواحهم فيقع لها هذا الكشف العجائبيّ المزعوم، فيُمسي المستحيلُ ممكناً، والمحظورُ مباحاً...

ولعلّ الشاعر، ببعض ذلك، لا يسعى إلى إثبات معاصرته لعصره فحسب، ولكنه يريد أن يُثبت مِرْآتيَّته لمجتمعه المَحَلّيّ، العربيّ السعوديّ الخليجيّ، كما سنرى حين نتحدّث عن خاصيّة المحلّيّة الماثلة في شعره، في بعض هذه الدراسة، وهو ما كان عبد الله الغذامي نفسُه لاحظه لدى تقديم الأعمال الشعريّة للحميدين[12]؛ ولذلك تراه يصف ما يرى، وصْفاً دقيقاً كأنّه صادر من ذكريات الصِّبا المتوهّجة.

3. تضمين نصوص شعريّة:

إنّ الذي يقرأ الحميدين، ويريد أن يعود إلى مصادر ثقافته قد يَعْنَتُ عنَتاً شديداً في معرفة تلك المصادر. فسعد الحميدين شاعر مثقّف، وقارئ حافظ؛ يمثُلُ ذلك في كلّ قصيدة من قصائده، ويتجلّى في كلّ ديوان من دواوينه. ويزداد مثُولُ هذه الثقافة في شعره في الدّواوين الأخيرة حيث إنّ الحميدين يشتغل على التعامُل مع النّصوص الشعريّة وغير الشعريّة السابقة عليه، فهو يتناصّ معها بالإحالة الصريحة عليها بالتضمين، ويتمثّلها تمثُّلاً ذكيّاً دون تضمين ولا إدراج. ومن العسير على من يكون محفوظه الشعريّ قليلاً أن يدريَ إلى أيّ الشعراء تنتمي تلك الأبيات، وفي أيّ العصور قيلتْ تلك المقطّعات التي يوظّفها في كتاباته الشعريّة بوعْيٍ فنّيٍّ مقتدر.

ولهذا السلوك غايةٌ فنّيّةٌ تَأسِر القارئَ وتشُدُّه إلى النّصّ شدّاً، ولا سيّما إذا كان مُلمّاً بما جاء في النّصّ من تضمينات، فإن لم يكن كذلك فلا أقلَّ من أن يَحمِلَهُ فُضولُه على التطلّع إلى معرفةِ مَن القائل، فيبحث

عنه... فالغاية الفنيّة للتضمين لا تثير في النفس مجرّد المتعة والإحساس بالجمال بالفنيّ فحسب، ولكنّها تبعث فيها القلق والتحفّز والتطلّع أيضاً...

ويُعَدُّ التضمين من التقنيات الجديدة التي كلِفَ بها كثيرٌ من الشعراء – والرّوائيّين والقاصّين – العربِ المعاصرين؛ من أجل ذلك لاحظْنا وجود أطراف منه يضمّخ بها سعد الحميدين شعرَه هنا وهناك. وما نمثّل به في الفقرة الآتية لا يمثّل، في الحقيقة، الاستقراءَ والشُّمول؛ ولكنّه سيكون مجرّد تمثيل لِمن أراد أن يبحث هذه القضيّةَ الفنّيّة في شعريّة سعد الحميدين.

فمن ذلكم تضمينُه ثلاثةَ أبيات مختلفة المعاني والموضوعات، لشعراءَ ثلاثة مختلفِي الأزمنةِ والانتماءات، أوّلُها مطلعُ قصيدة كعْب بْن زُهير العجيبة:

بانتْ سعادُ فقلبي اليومَ متْبولُ   متيَّمٌ إثْرَها لم يُفْدَ مكبولُ

وأمّا البيت الثاني فهو لِعَمْرو بْن مَعْديكرب الزُّبَيديّ يُنشَدُ في معرض المثل للحالة التي يتحدّث فيها الحكيم أو الكبير عن قضيّة من أجل أن يأخذَ بها النّاس، أو الأفراد، فلا يأخذوا:

لقد أسمعتَ لو ناديْتَ حيّاً   ولكنْ لا حياةَ لِمنْ تنادي[13]!

والبيت الآخر يتناول مسألة وقوع المنافس المناوئ للمرء حيثما يذهب، وفي أيّ درجة اجتماعيّة من الشأن يكون:

ليس يخلو المرءُ من ضدٍّ ولو   حاول العزلةَ في رأس الجبل[14]!

ومن ذلكم أيضاً تضمينُه بيتين اثنين من مطلع «لاميّة العرب» الشهيرة وهي لثابت بن أوس الأزديّ المعروف تحت لقب الشنفرَى:

أقيمُوا بَني أمّي صدورَ مَطيِّكم   فإنّي إلى قوم سِواكمْ لأمْيَلُ

فقد حمتِ الحاجاتُ واللّيلُ مُقْمِرٌ   وشُدّتْ لِطيّاتٍ مَطايا وأرحُلُ

من ذلكم أيضاً تضمينُه أبياتاً للشاعر المرحوم محمود حسن إسماعيل تكريما له، وتنويها به، وتقديراً لمكانته، إذ يقول الحميدين في ذلك:

لو كان في واقعه صفراً على الشمالْ

ففي الغناءِ بَوْحْ

جسّده شاعرنا في «عطره الأسير»:

«يا ربيعَ الكون ما ذنبي إذا قلبي جفاكا؟

الهوى لم يَسقِني إلاّ خريفاً في رُباكا

فأنا أوراقُ دَوحٍ ذابلاتٍ في ثَراكا

وأنا آهاتُ طيرٍ مستضامٍ في ذُرَاكا

وأنا عطرٌ أسيرٌ يسأل اللّهَ الفِكَاكا

اطلقيني أنتِ، إنّي كدتُ أستاف الهلاكا»(15).

كما يضمّن مقطّعةً من النثر الذي يسمّى «شعراً» لإبراهيم الكوني في قصيدة «رحلة المراحل»، جاء في بعضها:

«في الطّفولة اكتشفنا(16) أنّ الطّيرَ لا يضحّي بالأعشاش الخاوية فحسب، ولكنّه يترك البيض أيضاً إذا وجد أنّ يد الأنام قد مسّته، فيحوم حول العشّ أيّاماً ويكفّ عن الغناء طوال أيّام الحِداد، ثمّ يهاجر إلى أرض أخرى، لا أثَر فيها لجنس الدّنس»(17).

وعلى أنّ هذا في أشعار الحميدين كثير؛ وهو يتّخذ منه تُكَأة فنّيّة يتّكئ عليها قبل التضمين طوراً، كما رأينا في المثال السابق، وهو قد يُغافِص تضمينَه مُغافَصةً طوراً آخرَ مُتْرِكاً للقارئ أن يصطنع انتباهَه، ويُعْنِتَ ذكاءه معاً في الإلمام بذلك، إن شاء؛ إذ قد لا يكاد هذا القارئ يُحسُّ بشيء من نَشاز أو انقطاع للنَّفَس الشعريّ كما يمثّل ذلك فيما قبْلَ تضمينه نصّاً آخَرَ شعريّاً:

خفَّفي عنه اتِّركيهْ

جاءه يعدو إليهِ/

يربط الساقَ بحبْلٍ ليس فيهْ

جاء يعدو مُقْعَداً

قال يوماً سامراً حين انحنى:

«يا رفيقي إن تكنْ زرتَ الحمى وتـذكَّـرتَ عـيـونـاً وفَـمـا

هـبْكَ أجحفتَ سؤالاً ومُنَى وتساءلتَ فجُبْتَ المَغْنَما»(18)

ونلاحظ أنّ الحميدين ينوّب إيقاع النّصّ المضمَّن في إيقاع نصّ قصيدته بحيث لا يقع نَشازٌ أو قلقٌ أو بتْر نفسيٌّ للقارئ وهو يقرأ قصيدة «في حلْق المعرّة»:

قال يوماً سامراً حين انحنى:

«*يا رفيقي إن تكن زرتَ الحمى*».

كما يضمّن الحميدين أبياتاً أو مقطّعات من الشعر العموديّ، أو شعر التفعيلة في قصائده، فقد يضمّنها أيضاً أسطاراً من قصيدة النثر، أو من أيّ نصّ أدبيّ آخر كما يمثّل ذلك في قصيدة «رحلة المراحل»، ثمّ يُحيل على الأديب الذي ضمّن بعضَ نصّه على طريقة بعض الروائيّين العرب المعاصرين الذين يكتبون الرواية الجديدة؛ فقد ضمّن نصّاً لإبراهيم الكوني في قصيدته..(19).

4. توظيف التناصّ:

لم يعُد التناصّ مُحتاجاً منّا إلى أن نقدّم عن مفهومه طرَفاً من القول يوضّح معالمه، ويبيّن أسُسَه؛ فقد أمسى هذا المفهوم في النقد العالميّ واضحاً لا يفتقر إلى أيّ شيء من ذلك؛ ولكنْ حسْبُنا هنا أن نقرّر أنّ للتناصّ،

بالإضافة إلى ما يُكتب عنه من حيث هو جهازٌ للتفاعل بين النّصوص الماثلة والغائبة، جماليّةً فنيّةً بديعة في نسْج الخطاب الأدبيّ. فالقارئ حين يقرأ النّصّ الماثل أمامه يقرؤه، إذا كان خالياً من أيّ إحالة تناصيّة، وكأنّه نصّ دعيّ لا يعْتزي إلى الأدب العربيّ، ولا إلى الثقافة الإسلاميّة؛ ولكنّه حين يُدرك أنّ النّاصّ، أو الأديب، شوّرَ إلى نصّ ما، أو إلى مقولة ما، مشهورة في الأدب العربيّ وهو ذو إلمام بها، فإنّه يشتدّ ارتباطه بالنّصّ الماثل حين يرتبط بنصّ آخرَ غائب حاضر معاً فيما يقرأ... فتعريف التناصّ، من بين عدد كبير من التعريفات، على أنّه إحالة على نصوص غائبة لا يعني شيئاً كثيراً ما لم يُعَقَّبْ بتعريف إضافيّ يحدّد الوظيفة الجماليّة منه، وليس مجرّد وصْف الحال...

والشاعر الحميدين مثقّف، وقارئ، وحافظ لمخزون شعريّ كبير؛ ولذلك لا تكاد قصيدة من قصائد أعماله الشعريّة تخلو من بعض هذا التناصّ الذي كان هو يستمتع بإثارته، وبثّه في نصّه تحت شكل جديد، قبل أن يستمتع به قارئه أو متلقّيه.

والحقّ أنّه لمن العسير التوقّف لدى كلّ التناصّات التي يزْدان بها شعره، فهو يتناصّ مع القرآن الكريم، وهو يتناصّ مع الشعر العربيّ القديم، وهو يتناصّ مع الشعر العربيّ الحديث والمعاصر، كما يتناصّ مع التراث الشعبيّ والثقافة العربيّة العامّة أيضاً... من أجل ذلك نجتزئ بالتّمثيل بنماذج من هذه التناصّات مُتْركِينَ الباقيَ لمن شاء أن يُدارسَ هذه المسألة الفنيّة في شعر الحميدين، على حدة... وعلى أنّ هذا التناصّ لدى الحميدين كثيراً ما يكون باللّفظ، بحكم أنّه شاعر ينسج الجمال باللّفظ المرقون، لا بالمعنى...

فمن تناصّاته اللّفظيّة مع القرآن الكريم قولُه من قصيدة «إخصاب»:

أصلُها ضاربٌ في بطون الأزل

فرْعُها سامقٌ نحو أفق المدى[20]

فواضح أنّ ذلك مقتبَسٌ من قوله تعالى: ﴿ألم تَرَ كيف ضَرَبَ اللّهُ مثَلاً كلِمةً طيّبةً كشجرةٍ طيّبةٍ أصلُها ثابتٌ وفرْعُها في السّماء...﴾[21].

ومن مُتَناصّاتِه مع القرآن الكريم أيضاً، قوله:

يقولون:

أيأتي إلى الدّار مشياً؟

تُرى، أم يجيء على الصافنات الجيّاد[22]؟

فهو متناصّ مع قوله تعالى: ﴿إذْ عُرِضَ عليه بالعَشِيِّ الصافناتُ الجيادُ﴾[23].

وعلى أنّ التناصّات مع نصّ القرآن الكريم في أشعار الحميدين كثيرة، وذلك يدلّ على تأثير الثقافة الإسلاميّة في شعره، كتأثير الثقافة العالميّة، بحكم أنّ الحميدين من أكثر الشعراء العرب المعاصرين قراءةً واطّلاعاً..[24].

ومن مُتَنَاصّاتِه مع الشعر الجاهليّ، وهي كثيرة جداً أيضاً، قوله من قصيدة «الإيقاعات المتورّمة»:

لو قيل: إنّ أعظم المُراهَنة

قد عاد كالجلمود حُطّ من عل[25]

فالتناصّ هنا مزدوج أوّله يشملُ اسمَ الشاعر نفسِه وهو امرؤ القيس، والآخر يشمل نصّ بيته الشّهير، وهو قوله:

مِكَرٍّ مِفَرٍّ، مُقْبِلٍ مُدْبِرٍ معاً كجُلمودِ صخرٍ حطّهُ السيلُ من علِ

ومن التناصّات التي وقعتْ لسعد الحميدين مع الشعر الجاهليّ أيضاً، قوله من قصيدة «الجحور»:

إذا جاء... قال:

ألاَ يَجْهَلَنْ... أحدٌ علينا[26]

فقد تناصّ مع قول عمرو بن كلثوم، ذاك واضح، في معلّقته:

ألا لا يَجْهَلَنْ أحدٌ علينا فنجْهَلَ فوقَ جهْلِ الجاهلينا!

ومن التناصّات التي وقعتْ في شعر الحميدين مع الشعر الجاهليّ أيضاً قوله من قصيدة «ابتعدْ عنها... ودعْني»:

لا تسلْ عن سبيلِ للخلاصْ

- وعلى الدنيا السّلامْ

- وستُبْدي لك الأيّامْ

- ستبدي لنا الأيّام ماذا؟

- (ما كنت جاهلاً)[27]

فإنّما تناصّ مع بيت طرفة بن العبد في معلقته:

ستُبْدي لكَ الأيّامُ ما كنتَ جاهلاً ويأتيكَ بالأخبارِ مَن لم تزوِّدِ

كما تناصّ الحميدين مع زهير بن أبي سُلمى حين يقول من قصيدة «إلى روحَيْ ميخائيل نعيمة وخليل حاوي»:

وما الحربُ إلاّ ما علمتم سابقاً أو لاحقاً خمس وعشر ثبتتْ[28]

في إيماءة ذكيّة إلى الحرب الأهليّة التي اكتوى بنارها المتأجّجة الإخوة اللّبنانيّون انطلاقاً من سنة 1975.

ونجد الحميدين يتناصّ مع علي بن الجهم، وذلك حين يقول:

أوّاه... كم خلبتْ عيونُك يا مها... الجهميّ يوما

من حيث لا يدري...

ويدري[29]

فقد كان يُحيل على بيت عليّ بن الجهم الشهير:

عيونُ المَها بين الرُّصافةِ والجسرِ جلبْنَ الهوى من حيث أدري ولا أدري!

وله تناصّات أخرى كثيرة مع الشعر العربيّ في العهود القديمة، والحديثة أيضاً، فذلك شيء لا يكاد الحصر يأتي عليه؛ وما ذلك إلاّ لكثرة قراءات الحميدين في الشعر العربيّ قديمه وحديثه، فنجده يتناصّ، مثلاً، مع أبي ذؤيب الهذليّ[30]، ومع مجنون ليلى[31]، ومع أبي الطّيّب المتنبي[32]، ومع أبي العلاء المعري[33]، ومع معين بسيسو[34]، ومع خليل مطران[35]، ومع إيليا أبي ماضي[36]، ومع سَواءِ هؤلاء كثير...

كما نجد الحميدين، ونحن نتحدّث عن ثقافته وقراءاته، يضمّن كثيراً من الأساطير والآداب العالميّة، أو يتناصّ معها: يوظّفها في نسج قصائده... فنجده يوظّف طائفة من الأساطير والأمثال والثقافات والحكايات العربيّة والعالميّة مثل أسطورة العنقاء[37]، وأسطورة سيزيف[38]، والأرض اليباب لإليوط[39]، وقنديل ديوجن[40]، وإزميل رودان[41]، وجناية بَراقش على نفْسها[42]، وخطوة الصينيّ..[43].

ولم يجتزئ الحميدين بتوظيف كلّ هذه الثقافات حتّى امتدّت عنايته إلى التراث الشعبيّ يغترف منه، ويتناصّ معه، لتوظيفه فنّيّاً وجماليّاً في كتاباته الشعريّة حيث إنّ عناية الأدباء العرب المعاصرين، شعراءَ وساردين، بدأتْ تجنح إلى توظيف التراث الشعبيّ في كتاباتهم بما يظاهر النّصّ على الاتّصال بالمجتمع الذي يضطرب فيه، وبما يبعث في نفس المتلقّي أو القارئ أريحيّة والتصاقاً بالنّصّ المتلقّى. والمجتمع العربيّ السعوديّ هو كعامّة المجتمعات العربيّة غنيّ بالتراث الشعبيّ، إن لم يكن أغناها، وخصوصاً بعد أن بدأت المملكة تنظّم في كلّ سنة مهرجان الجنادريّة الذي أعيد من خلاله صياغةً بديعة لجماليّة التراث الشعبيّ في المملكة بكلّ أجناسه وألوانه وأطيافه...

وإذا كان من العسير التوقّف لدى هذه المسألة نحلّلها ونفصّل الحديث فيها، لِسَعة هذه الخصائص الفنيّة التي تكوّن الشعريّة العامّة لدى سعد

الحميدين، فلا أقلّ من أن نومئ إلى ذلك بما يثبّت مزعمنا تثبيتاً. فمن ذلكم قوله من قصيدة «ضحاها الذي»:

حبّا... حبا... حُوني

بالسوق لاقوني...

لاقانْ ولْد عمّي

يبي يخطب امّي

يا خطبة قَشرا

تلعبْ مع العَشرا..(44).

من أجل ذلك نجد الحميدين لا يتردّد في الاستقاء من هذا التراث الشعبيّ الفنيّ الكبير يستلهمه ويستنطقه، ويوظّفه في إغناء النّصّ الشعريّ وجعْله مرتبطاً بالثقافة اليوميّة الحيّة...

5. توظيف جماليّة الإيقاع:

الإيقاع في الشعريّة العربيّة خصوصاً، هي خاصيّة مركزيّة، وليس مجرّد شكل عارض أو سطحيّ. ذلك بأنّ أيّ كلمة تزعم لنفسها الاعتزاءَ إلى الشعريّة من حيث هي، وحتّى في اللّغات الأجنبيّة، ولا تتّخذ لها من الإيقاع رُكناً مركزيّاً في نسْجها فليستْ إلاّ خيبةً من السعي، ورداءةً من الشعر، وحرماناً من القول... وجدّةُ الشعر لا ينبغي لها أن تتخلّى عن هذا المكوّن المركزيّ في الجماليّة الشعَريّة؛ فالإيقاع مثلُه مثلُ التصوير، بل لعلّه أن يكونَ ركناً مكيناً في التصوير الشعريّ. فكما أنّه لا شعرَ دون تصويرٍ بديع، فكذلك لا يمكن أن يوجد شعرٌ عارٍ من الإيقاع...

وعلى أنّنا نودّ أن ننبّه إلى أنّا نميز بين الميزان العروضي، بمعناه المدرسيّ التعليميّ، وبين الإيقاع بمعناه الجماليّ في النسْج الشعريّ... فليس

ضرورة أن يتقيّد الشاعر المعاصر، في كتابته قصيدة التفعيلة، بصرامة العروض ودقائقه كما وردتْ في بحور الخليل، ولكنّ حسبُه أن يكتب شعراً مصوَّراً ذا إيقاع آسر، ولا عليه أن يكون متحرّراً ما لم يُؤْذِ سمْع المتلقّي إيذاءً...

وليس سعد الحميدين بدْعاً من الشعراء العرب المعاصرين الأُصَلاء، ولذلك عُنِي عنايةً خاصّة بالمكوّن الإيقاعيّ في شعريّته؛ وليس يدلّ ذلك إلاّ على أصالة ذوقه، وخُلُوص عروبته، وصفاء أرومته؛ لأنّ الأذن العربيّة القحّة، منذ كانت، تهوَى الكلمة الأدبيّة التي تتّخذ لها الإيقاع شكلاً معبّراً، والألفاظ المنغَّمة قولاً محبَّراً؛ حتّى إنّ عبد الصمد الرقاشي قال منذ الزمن الأقدم: «ما تكلّمتْ به العربُ من جيّد المنثور، أكثرُ ممّا تكلّمتْ به من جيّد الموزون؛ فلم يُحْفَظْ من المنثور عُشُرُه، ولا ضاعَ من الموزون عُشْرُه»[45].

وإذاً، فإنّ الذي تراه يكتب الشعرَ، مُفَعْلَهُ وعموديَّه معاً، وهو يتجانَف عن الإيقاع فتراه لا يصطنعه، أو يلتمسه في نسْج كلامه فلا يُقْبِل عليه، فاعلمْ أنّه ليس شاعراً عربيّاً وما ينبغي له! ذلك بأنّ الإيقاع في الشعر، في رأينا، يظلّ، بعد التصوير الفنيّ، هو المكوّنَ المركزيّ في الخطاب الشعريّ بعامّة، والخطاب الشعريّ العربيّ بخاصّة... ولذلك إذا لم يتلطّفْ شعراء النثر العرب، على عهدنا هذا، في رشّ كتاباتهم الشعريّة المزعومة بشيء من أنواع الإيقاع يُقيمونها به، فإنّ مستقبل ما يكتبون قد يكون مهدَّداً بالزوال!... وإنّما تلقّى القرّاءُ العرب شعر التفعيلة لدى شعرائه الأوائل الذين أصبحوا الآن كلاسيكيّين، وفي طليعتهم بدر شاكر السيّاب ، بحُسْن القَبول لأنّ شعر التفعيلة ظلّ مرتبطاً بأحد أكبر أسس القصيدة العَموديّة وهو الإيقاع الذي انسلخ من صرامة العَروض، ولكنّه لم ينسلخ من جمال ما في هذه العَروض، وهو الجانب الإيقاعيّ بمعناه الجماليّ، لا بمعناه المدرسيّ الصارم...

وعلى أنّ الحميدين لا يتّخذ سبيلاً واحدة للعمل بالإيقاع في نسْج شعريّته، بل تراه يوظّف هذا الإيقاع وينوّع منه ما بين قصيدة وأخرى؛ فلو

جئنا نتوقّف قليلاً لدى قصيدة «وتنتحر النقوش أحياناً»، مثلاً، وهي أطولُ قصائده على الإطلاق، نلاحظ أنّه يشتغل على ضربيّن اثنين من الإيقاع: إيقاع رباعيّ تتكوّن أجزاؤه من مجرّد سمتين لفظيّتين اثنتين، ويقتصر عليه في توزيع الأسطار عبر حيز صفحات الديوان، حتّى إذا انتقل إلى ما يقابل هذا الرباعيّ الإيقاعيّ في الصفحة الموالية، اشتغل على ضرب آخرَ من الإيقاع، ممّا يعني أنّ هناك وعياً فنّياً بوظيفة الإيقاع في الشعريّة الحميدينيّة.

ولقد لاحظنا أنّ هذه الرباعيّات تنتهي في الغالب بإيقاع: «آن»، أو «آل»، ونحوهما، كما يمثّل ذلك في الرباعيات الآتية:

يا أيّها الحادي

قدّامك الوادي

هل تسمع الشادي؟

يتولّد الألحانْ

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

حَبٌّ على الطّرقات

متعدّد الحبّاتْ

قد بُثَّ في الساحاتْ

كي يشبعَ الغرْثانْ

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

تتلفّت الأنظارْ

بحثاً عن الأقطارْ

والراعي، والبحّارْ

كلّ يرى القُطعانْ

❖ ❖ ❖ ❖ ❖

يا سدرةً طالتْ

ونسمة طابتْ

حنّتْ، وما ارتابتْ

مَيَّادة الأغصان(46)

فإذا انتقلتَ إلى الضرب الآخر من النسج المكوِّن لنصّ هذه القصيدة ألفيتَ الشعريّة لا تنهض على مجرّد أربعة أسطار ثلاثة منها تنهض على إيقاع خارجيّ متّحدٍ مع نفسه، لتنتهيَ إلى السطر الرابع الذي يتّحد مع المقاطع السابقة واللاحقة في الغالب من نسْج الإيقاع، كما رأينا؛ ولكنّها تنهض على العمل بالتقنيات الإيقاعيّة التي تتفاعل داخليّاً، لتنتهيَ إلى إيقاع خارجيّ، يتوّج نهايات المقطّعات، ويتكرّر في كلّ لوحة:

تتلاحق الأنفاس/ والّهفي على الأنفاس

في جريانها خَبَباً/ تُحسّ بوقْعها الظلمات

في ليل بهيم تومِضُ النجمات: خلف تلاله،

وتُحَدّق النّظرات: صوبَ نِصاله: فيعود يلهث

نفسه متلهّفاً...

عجباً! أنأكلُ في حُشاشة بعضِنا مستسهلين؟!(47)

فالشغل على الإيقاع، هنا، بادٍ لذي ذوق عربيّ؛ ففي السطر الأوّل يتزاوج فونيم «الأنفاس» مع سَمِيِّه الآخَر: «الأنفاس»، من أجل أداء التناغم الإيقاعيّ الخارجيّ، مع صِنْوِهِ الداخليّ. ثمّ ينتقل النسج إلى اصطناع إيقاع آخر أكثر تنوّعاً، انطلاقاً من السطر الشعريّ الثاني: فنجد فونيم «خَبَباً»،

يتقابل فيما يأتي من الأسطار، عبر اللّوحةِ الشعريّة نفسها، داخليّاً وخارجيّاً، مع قوله: «عَجَبا»، وبدرجة أدنى مع قوله: «متلهّفاً». ثمّ لا تلبث الإيقاعيّة الشعريّة، في هذه اللّوحة، أن تنهض أثناء ذلك، على مكوّناتٍ إيقاعيّة أُخَرَ فتوظّفها في النسج الشعريّ، مثل قوله:

بوقْعِهَا الظُّلماتْ؛

تُومِض النَّجَمَاتْ؛

وتحدّق النّظَراتْ؛

من وجهة، وفي قوله:

خلْفَ تِلالِهِ؛

صوْبَ نِصالِهِ؛

من وجهة أخرى.

وأمّا الإيقاع الذي ينتهي به السطر الشعريّ الأخير في اللّوحة، وهو إيقاع: «بِينْ» فوظيفته الإيقاعيّة هي الربْطُ الإيقاعيّ العامّ لنهايات اللّوْحات الشعريّة، ليكوّن بذلك بنية إيقاعيّة تحكم نهايات ألواح القصيدة كلّها؛ كما سنرى...

في حين أنّ كلّ لوحة شعريّة تتّخذ لها إيقاعاً داخليّاً خالصاً لها، كما يلاحَظُ ذلك من خلال اللوحة الشعريّة الموالية التي حلّلنا إيقاعها:

يأجوج... يسري/ يعجز الحاسوب أن يُحصي

فيعرُجُ يتّكي/ وعصاهُ في يمناه، يخطو خطوه

وينصف أخرى يرعَوي، ويخور والياجوج

يركض صوبَ ما يبغي، ويقبض، ثمّ يفتك

بالمئينْ(48).

فهنا تعمد التقنية الإيقاعيّة إلى لعبة أخرى تمثُل في المُتواقِعات الدّاخليّة، لأنّ النسج الشعريّ الكبير لا يعوّل على الإيقاع الخارجيّ وحدَه، ولكنّه يَأسِر متلقّيَهُ بتكثيف هذا الإيقاع داخليّاً وخارجيّاً جميعاً، فيملأ عليه نفسه، ويُمْتِع منه وجْدانه؛ فامرُؤُ القيس، مثلاً، حين كان يصف فرَسه لم يَعمِدْ إلى الإيقاع الخارجيّ وحدَه الذي هو مجرّدُ رَويّ عروضيّ يقع الاتّكاءُ عليه لدى الوقْف قبل كلّ شيء، ولكنّه عمَد إلى إيقاع داخليّ أيضاً تضافرَ مع الخارجيّ فصار صدرُ البيت تشكيلةً عجيبةً من الأنغام الصوتيّة البديعة:

مِكَرٍّ، مِفَرٍّ؛ مُقْبِلٍ، مُدْبِرٍ: معًا /كجلمودِ صخرٍ حطّه السيلُ من عَلِ

ونلاحظ هنا أنّ الانسجام الإيقاعيّ يقوم على تسخير الألفاظ المنتهية بكسْرٍ لتُسهم كلّها، على نحو أو آخر، في تشكيل النظام الإيقاعيّ المتناغم المتتابع: مِكَرٍّ؛ مِفَرٍّ؛ مُقْبِل؛ مُدْبِرٍ؛ كجُلمودِ؛ سيلٍ؛ من علِ...

فلا عجبَ أن نجد الإيقاع الشعريّ لدى سعد الحميدين يتّخذ جملة من الأوجه ابتغاءَ تنويعه، كما يبدو ذلك ماثلاً في اللّوحة الشعريّة التي استشهدْنا بها، فقوله:

«يأجوج»... يقابل: «والْيأجوج»؛

«يبْكي»، يقابل: كُلاًّ من: «يرعوي»؛ «ما يبغي»؛

«يَسْري» يقابل: «يُحْصي»؛

«يمجز»، يقابل: «يقبض»؛ «يفتك»؛

«يمرُجُ»[49] يقابل: «يركُضُ»؛

«وعَصاهُ» يقابل: «في يُمناهُ»...

وأمّا الإيقاع الأخير المتفرّد بنفسه في اللّوحة، وهو المنتهي في كلّ اللّوحات الخمس والعشرين بإيقاع: «بين» (بالمثنّى) فقد سبق أن لاحظنا أنّه يربط أواخرَ اللّوْحاتِ الشعريّة في هذه القصيدة/ الديوان، فيجعلُها تتّخذ لها

بنية إيقاعيّة خارجيّة واحدة، كما يمثّلُ ذلك في أواخر اللوْحات الخمس والعشرين كلّها: المسْنِ؛ البائسينْ؛ والطّمينْ؛ لا يَبينْ؛ الطّحينْ؛ للسالكينْ؛ الهائمينْ؛ الهجينْ؛ أو يبينْ؛ لا تلينْ؛ مستسهلينْ؛ بالمَتِينْ؛ ولا تتعرّجينْ؛ مَكينْ؛ الجبينْ؛ العارفينْ؛ تَزينْ؛ الدّفينْ؛ الأنينْ؛ الحاجبينْ؛ لا يرتقينْ؛ لا يَبينْ؛ تائهينْ؛ لا يلينْ؛ الجبينْ(50).

وكان يمكن أن نخصّص فصلاً كاملاً لأسس التقنية الإيقاعيّة في شعريّة سعد الحميدين، لولا أنّا نعدّ هذه الخاصيّة مجرّد واحدة من بين أكثر من عشر خصائص تحكم شعريّة الحميدين، ولعلّ فيما مثّلنا به أن يكون قد رسم صورة مصغّرة لمن شاء أن يتابع البحث في هذه المسألة الجماليّة في شعريّة سعد الحميدين.

6. توظيف التكرار الفنّي:

وذلك بتَرْداد الشاعر سعد الحميدين عبارات بأعيانها من أجل توظيفها في جماليّة البثّ، لإشاعة هذه الجماليّة ذاتها في نفس المتلقّي، فيُحسّ الرسالةَ الشعريّة التي تملأ عليه وِجْدانَه، وتهزُّ منه كِيانَه.

ولم يزل التكرار، منذ صدْر تاريخ الأدب العربيّ، مكوّنا جماليّاً في النسْج الأدبيّ بعامّة، والشعريّ منه بخاصّة... على أنّ هذا التكرار الفنّيّ لا يتّخذ له سيرةً معيّنةً يقْفُوها الأديب ليزدانَ بها كلامُه؛ بل إنّ كلّ أديب مبدع، شاعراً كان أم كاتباً، يتّبع، انطلاقاً من إلهام اللحظة الإبداعيّة، تكراراً بعينه، فيردّد ألفاظاً، أو جملاً بأعيانها، لا على سبيل العِيّ والضّحالة، ولا على أساس العجز والفَهَاهة؛ ولكنْ على سبيل توظيف اللّغة في تجلياتها المتكررة من أجل أن تُصبحَ في نفْسِها جمالاً فنّيّاً في حدّ ذاته، عبْر النّسْج الأسلوبيّ. وإذا كان النّحاة العرب فسّروا معنى التكرار اللّفظيّ على أنّه يأتي توكيداً

لحدوث الشيء ووقوعه، فإنّ التّكرار الفنّيّ في الكتابة الأدبيّة لا يأتي لمجرّد توكيد الشيء وتقريره، ولكنّ لغاية، بل ربما لغايات، فنّيّة يرادُ من ورائها، من جملة ما يراد، إلى إشاعة الجمال الفنّيّ لدى المستقبل: متلقّياً وقارئاً معاً.

وفي قصيدة «إيقاعات متورّمة»، مثلاً، لسعد الحميدين يمثّل التكرار الفنّيّ في نسج النّصّ الشعريّ، كتّرداد عبارة «يا سيّدي». وهذه العبارة التي تكرّرت في القصيدة زهاء ثماني مرّات لا تعني أنّ الشخصيّة الشعريّة هي دون المخاطَب فضلاً ومنزلةً حين تخاطب الموضوع بقولها: «يا سيّدي»، كما قد يُفهم ذلك من الاستعمال التقليديّ لهذا الإطلاق الدّالّ على تحديد علاقة اجتماعيّة في مستويَيْن معيّنَيْن مختلفَيْن في الدرجة والمكانة... بل إنّه إطلاق يراد به إلى مجرّد إثارة الانتباه، وتجديد الاتّصال بالمتلقّي، فكأنّه إطلاق لغويّ محايد بحيث لا يحدّد منزلة اجتماعيّة تحدّد طبقة المخاطِب بالقياس إلى المخاطَب، ولا يدلّ على أنّ استعماله هو من باب التّأدّب والتقدير... فالخطاب «يا سيّدي» ليس موجّها إلى أيّ أحد بذاته فيكونَ ملزَماً بالإجابة، أو عدم الإجابة، عنه؛ ولكنّه خطاب يُلقَى دون انتظار من أحد أن يُجيب عنه إجابةً مّا... فهو إطلاق إلى مجهول، أو هو خطابٌ لمن لا يراد منه أن يجيب. من أجل ذلك كان تكرارُه يندرج ضمن الجمال الفنّيّ الذي يطبَع النّسج الشعريّ في هذه القصيدة...

ولدى مقاربتِنا تكرارَ هذه العبارةِ الاجتماعيّة ألفَينا مَواقعَها في الاستعمال تختلف من موقع إلى آخر، فإذا كانت تدلّ في مطلع القصيدة:

يا سيّدي...

هل عادت الخيول فوقها الفرسان

للميدان

وكان عنترة من جملة الفرسان[51]

على التساؤل عن شيءٍ مضَى ولن يعود أبداً، ولكنّ النصّ الشعريّ أثاره

من باب تمكين المستحيل، وبعث الميت، وتهييج الغافل، وإثارة الذّاهل؛ فإنّ الغاية من نداء لفظ «السّيّد» هنا هي تقريرُ اليأس من الواقع المعاصر للعرب؛ فلا الخيولُ عادتْ لأنّ الذي غبر ومضى، لا يعود أبداً؛ ولا عنترة آبَ وهو الفارس المغوار، ليبدّل الأرضَ غيرَ الأرض، والزمنَ غيرَ الزمن، والبَشرَ غيرَ البشر... فالغاية الفنّيّة من العبارة الأولى المتكرّرة في هذه القصيدة - يا سيّدي- هي لتقرير اليأس من وجهة، وهي لتيئيس المتلقّي من كلّ أمل ممّا آل إليه أمر العرب على عهدنا هذا، من وجهة أخرى.

ويربط النّصّ الشعريّ العبارة المكرّرة في الموقع الثاني من القصيدة:

لأنّ في زماننا - يا سيّدي -

كلُّ الأشياءِ تنحو للغرابة

وتتكي على بساط وافرٍ من الفوارق

وخلفها الخوارق(52)

بغرابة هذا الزمن حيث إنّ كلّ شيء يتجانَفُ نحو الغرابة في تمثّله وتجلّيه، إلى درجة بلوغه حدّ خرْق العادة!... والتكرار الثاني، من هذا الوجه، يعزّز الرؤية التي رأيناها في الاستعمال الأوّل.

ويربط النّصّ الشعريّ في التكرار الثالث للعبارة:

يا سيّدي:

لو قيل: إنّ أعظم المراقسَة

قد عاد كالجلمود حُطّ من عَلِ

فقل: يجوز!(53)

بما كان في الأوّل والثاني، بحيث إنّ أعظم المراقسة (جمع لامرئ القيس، أي إنّها عبارة ترمز لأحرار العرب وأبرارهم، ومع ذلك...) إذا رأيته

يقع من أعلى الجبل في أعماق الوادي كجُلمود صخر امرئ القيس الذي حطّه السيل من عَل، فلا تستغربْ ولا تستعْجِبْ! فكلّ شيءٍ من شأن هؤلاء العرب أمسى ممكناً غير مستحيل، وواردا غيرَ مدفوع!

وقد وظّف النّصّ، هنا، التناصّ لتثبيت الفكرة المطروحة للمعالجة في القصيدة بحيث وقع التناصّ مع بيتٍ من الشعر مشهور لأشهر شاعر عربيّ، وهو امرُؤ القيس، ثمّ اتُّخِذ الشاعر نفسُه رمزاً لكلّ عربيّ قحّ الأُرومة، فحسُن الكَلامُ وعذُبَ وخفّ موقعه في النّفْس.

ويتناول النّصّ الشعريّ من خلال التكرار الرابع للعبارة غياب القيم من السلوك، حتّى لدى العشّاق الذين أمسَوْا لا يُخلصون في عِشقهم، فتراهم يقايضون الحبّ بالمصالح، والهوى باشْتِيار النتائج:

يا سيدي

نامتْ عيون العاشقين

تحوّل العُشّاقُ للمقايضة

بالحبّ

بالتسويف بالمخاتلة(54)

ويمضي الشاعر في كلّ مرّة يذكر فيها عبارة «يا سيّدي» ليعرض قضايا تصبّ لدى نهاية الأمر في اليأس من الأمّة، وتأبين حالها، وتشييعها إلى مثواها الأخير بنفْض اليديْن من أمرها..(55).

كما نجد الحميدين يكرّر العبارة نفسَها -يا سيّدي- في قصيدة «مرجان»؛ غير أنّ اصطناع التكرار لهذه العبارة في هذه القصيدة يتّخذ معنى طبقيّاً بحكم أنّ مرجان مجرّد خادم، مجرّد عبد حبشيّ أسود(56) يخاطب النّاس بمناسبة حلول العيد، ومن هذه الوجهة الطبقيّة يخاطب أسياده بهذه

العبارة التي تجعل منه شخصاً في الدرجة الأخيرة في التصنيفات الاجتماعيّة، وإلى درجة أنّه كان ينطق هذه العبارة، في بعض الأطوار، باللّكنة الحبشيّة قائلاً: «يا ثيدي»[57]. في حين أنّ ما يضمّنه النّصّ من تراث شعبيّ قد يعني إقراراً بالقيمة الدينيّة والأخلاقيّة للمخاطَب..[58].

ويعمِد الحميدين، من وجهة أخرى، إلى تكرار عبارة: «مَنْ يشتري» في قصيدة «ضحاها الذي...»، فيكرّرها سبعَ مرّات. وقد اقتضى تَردادُ هذه العبارة، في هذه القصيدة، مقتضيات السرد التي كانت تتطلّب إجراء هذه المساءلة على لسان الشخصيّة الشعريّة التي تمثّل هنا الحادي:

عقِبَ التّثاؤب تشدُ/ خطواتُ حادينا[59]

وهو الذي كان ينادي مردّداً في كلّ مرّة:

- «من يشتري»؟

كما يتبيّن ذلك من قول الحميدين:

ويردّد المؤال أخرى...

مَن يشتري؟

مَنْ منكم يَشْري فتلك بضاعتي؟..[60].

وكما يتّضح بعض ذلك من قوله أيضاً:

تجري بعرْض الأرض فائرة، مطوّحة، بصوت ندائه:

من يشتري؟... من يشتري؟..[61].

إنّ الحميدين يوظّف التكرار لغاية فنّيّة بحيث يسهم تَردادُ عبارة بعينها، في قصيدة من قصائده، في تطوير ما يمكن أن نطلق عليه «الحدث الشعريّ» ذا النزعة السرديّة، فينتقل النّصّ من مجرّد تقرير ضبابيّة شعريّة غامضة، إلى رشاقة سرديّة متحرّكة وحركيّة، في الوقت ذاته.

7. اللّعب بالحروف والكلمات:

الاتّجاه الحديث في الكتابة، وبعض القديم أيضاً، أنّ اللّغة في الكتابة الأدبيّة هي الأداة التي تنسج أفانين الجمال الفنّيّ؛ ولا شيء في النّصّ غير تجلّيات اللّغة؛ فبكلمات قليلة تبنى عملاً أدبيّاً كبيراً؛ وذلك بالتقديم والتّأخير، والنفي والإثبات، والنداء والاستفهام، وبتوتير ألفاظ اللّغة حتّى تغتديَ مُثْقَلَةً بالمعاني كالسّحابة المثقلة بالغيث الغَدَق، والجُدَى الطَّبَق... اللّغة هي المادّة التي تَنْتَسِج منها الكلمات التي تتشكّل منها الجُمل التي تتكوّن منها الفقرات التي تتألّف منها الصفحات... فتنمو وتربو، وتتجلّى وتزهو... ولعلّ السّر كلّه يكمُن في امتلاك اللّعبة السحريّة التي من خلالها يقع التحكّم في استعمال اللّغة واللّعب بها، فالأديب الأبرع في حذْق اللّعبة اللّغويّة هو الذي يسحَر ويبهر، ويتسامى ويتفوّق، على سَوائِهِ من الأدباء الأقلّ حذْقاً لها...

واللّعب باللّغة ينصرف شأنه إلى شيئين اثنين: الشّأن الأوّل هو التحكّم في تقديم ألفاظ اللّغة وتقديمها واصطناع بعضها بدل بعضها الآخَر لدى تقارب معانيها؛ وذلك كيما تتلاءمَ مع ما تُلاصَ عليه وما يُرادُ منها، كقول امرئ القيس:

كـأنّي -غـداةَ البـين، يومَ تحـمَّـلـوا، لـدى سَمُراتِ الحـيِّ- نـاقِـفُ حنظلِ

فالشاعر لامتلاكه ناصيةَ اللّغة قدّم وأخّر، بما يقتضيه جمال الإيقاع وقيامُه أيضاً، فلعِبَ باللّغة على النحو الذي شاء لنسْج هذا البيت الشعريّ العجيب؛ وإلاّ فإنّ أصل الكلام: كأنّي ناقفُ حنظلٍ يومَ تحمّلوا غداةَ البين لدى سمرات الحيّ. غير أنّ هذا الذي أعدنا نسجه من ألفاظ هذا البيت، على الرغم من أنّه هو أصْلُ التركيب المنطقيّ لتسلسل المَعاني، فهو يغتدي مجرّد كلام، وليس شعراً!...

وهذا اللّعب بألفاظ اللّغة، وبتشكيل النّسْج، يكثر في الأساليب العربيّة العالية كثرة تشكّل ظاهرةً قائمةً في الأدب العربيّ، ولاسيّما في المقامات،

والخطب الشهيرة، والرسائل الجميلة، وفي أقوال البلغاء والفصحاء... بالإضافة إلى نسج الشعر الذي طبيعتُه الإيقاعيّة، ونحن نصرف الوهم إلى القصيدة التقليديّة خصوصاً، تتطلّب ذلك.

وأمّا اللّعب الآخر فهو هذا الذي يصادفنا كثيراً في أشعار سعد الحميدين، وهو الماثل في تشكيل ألفاظ اللّغة وحروفها، والبراعة في تقطيع حروف ألفاظها بما تقتضيه دلالة اللّغة، ومعاني ألفاظها. أرأيت أنّ الحميدين ربما أطالَ من ألفاظه، في شكل كتابة اللّفظ بتقديم حروفه مفكّكة، إذا رأى أنّ ذلك يخدم معنى الطّول، فيكون الطّولُ بالمعنى الماثل في الذهن أوّلاً، وبالتجسيد الماثل في البصر على حيز الصفحات آخراً، كشأنه حين كتب لفظ «الطّويل»، وكان يريد أن يُؤكّدَ معناه في الذهن والعين معاً، فكتبه على النحو الآتي:



ا

ل

ط

و

ي

ل

وذلك من قوله في قصيدة: «حالات»:

ويجيء معتذراً إليها

لتبدأَ رحلةُ اليوم الطّويلْ

أجل

رحلة اليوم

ا

ل

ط

و

ي

ل[62]

وعلى أنّ هذه الخاصيّة تمثّل ظاهرةً في شعريّة الحميدين لأنّها تتكرر كثيراً، وخصوصاً في آخر دواوينه وهو «وللرماد نهاراته»؛ وذلك كما في قوله من قصيدة: «متوالية الصورة الأخرى»؛ فهو حين يتحدّث عن لفظ «النّثر» يُلْقَى إلى ذهنه أنّ دلالة هذه الكلمة في أصل وضْعها هي التشتيتُ والتفريق، فلذلك يكتبها على حسَب دلالتها المعجميّة الأولى، من باب اللّعِب باللّغة الشعريّة:

في انتظار سفينة الركْب المجنّحِ لاعتصار الشمس بالكلمات

شِعراً

ونَ ثْ راً

وبكلّ أجناس العبارة[63]

وكما في قوله:

أخنى عليها

لبدّ من العشّ... حامَ... حم، ي،

يحوووووم[64]

وكما في قوله أيضاً:

بالبصمات في كلّ الجهات

بصمة

ب

.

.

.

صمة صـ..مـ.... بصمة

.

.

.

ة

بصمة[65]

فاللّعب بتفكيك حروف اللّغة ليس من باب العبث، ولكنه من باب الدّلالة؛ ذلك بأنّ الحرف وحده حين يُفَكّ عن صنوه فيغتدي متفرّداً، يُؤْتِي الانطباع بأنّه يتّخذ له دلالة جديدة تموْمٌ في الحقل الدلاليّ لأصل لفظه المنزوع منه، والمفصول عنه. كما أنّ اللّغة الشعريّة تسعى، بفضل هذا السلوك، إلى الاستغناء عن الكلمات بالحروف، والاجتزاء بالحروف عن الكلمات، بل الاكتفاء بلغة النّقط (...) عن الألفاظ، كما رأينا. وكان الروائي فرانز كافكا أطلق على بعض شخصيّاته مجرّد رقم... أفيكون الرقم دالاً على وجود شخصيّة روائيّة ولا يكون الحرف -أو النقطة- مجسّداً لمعنى اللّغة الشعريّة؟

ونجتزئ بذكر نموذج آخر من «تلاعبات» الحميدين باللّغة الشعريّة، وقد تناصّ فيه مع لغة أبي العلاء المعرّي:

ووفود كالطواويس اختيالاً

برزتْ في كلّ وقتٍ... بعد آخر

غير مُجْدٍ

غَ يْ رُ مُ جْ دٍ

فالإذاعات بيتٌ كالمبشّر[66]

والحقّ أنّ هناك خصائصَ فنّيّةً أخرى تطبع شعريّة سعد الحميدين وتُفرِّدها؛ ولكنّنا بعْد ارْتِصادِها ارتأينا الاستغناءَ عن ذكْرِها، مخافةَ أن يستحيل هذا المستوى من الدّرس إلى حجم كتاب...

وممّا يذكر من ذلك أنّ الحميدين، كما لاحظنا بعض ذلك من قبل، هو مثقّف كبير، وقارئ كثير الإلمام بالنّصوص؛ مما يجعل قراءاته الكثيرة في الثقافة العربيّة الإسلاميّة، وفي الثقافة السعوديّة المحلّيّة، تنعكس في كتاباته الشعريّة انعكاساً... فهو يوظّف قراءاته في كتاباته الشعريّة طوراً بقصد، وطوراً بغير قصد، فيشكّل كلُّ ذلك شعريّتَه في شِقَّيْها السطحيّ والعميق جميعاً.

8. التصوير الفنّيّ في شعريّة الحميدين:

كثيراً ما يخلط النقّاد المبتدئون الصورة الأدبيّة (والغربيّون يُطلقون عليها مصطلح «الصورة» دون وصْف، لكنّنا نحن العربَ إذا عجزنا عن تحديد مفهوم من المفاهيم تحديداً صارماً وصفْناه بالفنّيّ، وعلى أنّ الفنّي في الكتابات العربيّة المعاصرة، العامّة، كثيراً ما يلتبس بالتقني، فيضيع معْنَيا المفهومَيْن معاً بتداخل بعضهما في بعض...) بالتشبيه فيُخْطئون. إنّ التشبيه بأركانه الأربعة قد يحتمل في طيّاته صورة أدبيّة ما، ولكنّه لا يكونها بالضرورة. وفي أحسن الأحوال تكون الصورة التشبيهيّة بسيطة إلى حدّ السطحيّة مثل قولنا «خدُّهُ كالوردة»... وإنّما الصورة الأدبيّة هي التي تجعلك تتخيّل جملة من الصور المتراكبة في هيئة نسْج من الكتابة العبقريّة شعراً ونثراً، إذا حُقّ لنا أن نعود إلى تقسيم الكتابة تقسيماً مدرسيّاً مُتَعَسِّفاً...

والصورة الفنيّة في كتابات سعد الحميدين الشعريّة أجنحُ ما تكون إلى التكثيف والعمق منها إلى التسطيح والتبسيط، شأن كلّ شعر حداثيّ. وإذا كانت صورُه بعامّة ليستْ مضبّبة إلى درجة الاستغلاق، فهي أيضاً ليست عارية إلى درجة السّطحيّة، فهي تقع وسطاً بين الفهم واللاّفهم، على حدّ تعبير جان كوهين[67]، وهي سيرة الشعر الحداثيّ الكبير. خذ لذلك مثلاً قولَه من قصيدة: «على نغمات الطّمبرة»:

زَورقي يسبَح في بحرِ مِداد

وبُحيراتٌ من القرار المحميّ

يسفح الموجاتِ... بالقيثوم

ينثرها كحبّات مطر...

أنا والمجدافُ عُكّازانِ في كفّيْ قميد

تورق الخُطوات... في الطّين يفوح العرق[68]

فالذي يقرأ هذا النّصّ أو يتلقّاه إنشاداً ويسمع قوله: «زورقي يسبح في بحر» يتمثّل صورة شعريّة عاديّة لا جدّةَ فيها ولا طرافة؟ وأيّ غرابة في زورق يمخُر في بحر أو في نهر؟ فالصورة الشعريّة، إذن، إلى هذا الحدّ، هي صورة عاديّة تمثّل في ذهن القارئ بصورة واضحة. غير أنّ هذا المتلقّي حين يُكمِل قراءة السطر الشعريّ من أوّله إلى آخره يفاجَأ بأنّ هذا البحر ليس حقيقيّاً، وأنّه لا يراد به إلى البحر المعروف، لأنّه أضيف إلى المداد، فهو إذن، بحر انزياحيّ، لتُطابقَه صورتُه فتغتديَ، هي أيضاً، انزياحيّة. ذلك بأنّ البحر لا يمكن أن يتكوّن إلاّ من الأمْواهِ الغامرة، والأمواج الطّامية، لا من مجرّد المداد الذي هو سائل اصطناعيّ مهما يغزُرْ ويكثُرْ، فلن يستطيع تكوين حيّز سائليّ هائل بحجم لجّة البحر العاتية. ولكنّ الطّرافة كلّها تكمُن في إحالة معنى البحر الذي يدلّ عليه ظاهر الكلام في أوّل وهلته إلى كثرة كثيرة من المداد. وركحاً على ذلك، فإنّ الزورق نفسَه يفقد معناه الظاهرَ لتُصبحَ صورتُه

الشعريّة الحقيقيّة هي غير الصورة الظاهرة التي تُفهَم من معنى الزورق بمجرّد وقوعه في الذهن ليعالجه الإدراك متقبّلاً أو رافضاً. وببعض ذلك تغتذي الصورة الشعريّة، في هذا الكلام، غير ما كنّا رأينا، بحيث لا يمتنع عليها أن يغتديَ الزورقُ مجرّد قلم، وأنْ يكون معنى سباحة الزورق قائماً في تغميس القلم فيه باستمرار لتقعَ الكتابة به، وأن يغتديَ معنى البحر ماثلاً في مجرّد دواة. ومفتاح المعنى الذي فكّ لغز الدلالة هو سمة «مداد»؛ فهي الأداة السِّيمَائيّة التي أحالت الصورة الشعريّة من ظاهرها إلى صورة بعيدة لم تكن قائمة في الذهن قبل أن نبلغ إلى قراءتها...

والصورة الفنّيّة، في مُبتدإ الأمر ومنتهاه، والماثلةُ في نسْج هذا السطر الشعريّ، هي تركض في حيز شاسع واسع في أوّل أمرها، لكنّها تنتهيَ إلى حيز ضيّق محدود في نهايته. ويجوز تمثيل الكبير بالصغير، كما يجوز تمثيل الصغير بالكبير؛ فقديماً قال أبو تمّام :

لا تُنْكِرُوا ضَرْبِي لَهُ مَنْ دونَهُ مَثَلاً شَروداً في النَّدَى والْبَاسِ
فَاللّهُ قَدْ ضَرَبَ الأقلَّ لِنُورِهِ مَثَلاً مِنَ المِشْكَاةِ والنِّبْرَاسِ

وإذاً، فليس بمستنكر ولا مستغرب أن يقع تمثيل صورة شيء صغير ينغمس في شيء أقلّ منه صغراً، بشيء كبير بكلّ المواصفات المتخيَّلة.

والحقّ أنّ الصور الفنّيّة الكثيفة القشيبة معاً في شعر سعد الحميدين لا تُخْطئه، بل هي التي تمثّل إحدى خصائصه الجماليّة؛ وإذا كان من العسير متابعة هذه الصور في كلّ شعره فلا أقلّ من أن نمثّل لذلك بنموذج آخر، وليكنْ من ديوانه الخامس: «أيورق النّدم»، بعد أن كنّا مثّلنا لذلك من صورة فنّيّة من ديوانه الأوّل (رسوم على الحائط):

أرجل تعلو لتهبطْ

كي تخوضْ

في بحار الرمل

لا مجداف إلاّ من تراتيل بسوق مُقْفرة

تَلِدُ الوقتَ وتجثو عند باب المقبره

ترقُب الغادي والرائح مثل المبخرة

غرستْ أسنانها المُوجَ بوسط الحنْجَرة

حبْلُ نار طوّفَ الجيدَ بعزّ الزّوْبعة

وبأصل الحبل نامت عقدة أخرى... معةا(69)

نجد في كلّ سطر شعريّ صورةً فنّيّة تختلف مستوياتها في الكثافة والدلالة الحركيّة... إنّ كلّ صورة تمنح انطباعاً بوجود حركة تدلّ عليها، أو تنطلق منها، لتُحيل على حركة أخرى تنتهي إليها. خذ لذلك مثلاً قوله:

أرجل تعلو لتهبطَ

كي تخوضَ

في بحار الرّمل

فهذه الأرجل لا تزال تعلو وتهبط، وتتمشّى وتَعْنَتُ، ولا تكاد تتقدّم إلاّ ببطء شديد، بل لا تكاد تتحرّك إلاّ بجهد جهيد؛ لأنّها تَمَشّى وكأنّها تخوض في بحر طَام من الرمال. ولعلّ مفتاح الصورة الفنيّة يكمن في إضافة البحار إلى الرمال؛ لأنّ خوض الأرجل لو كان في لجّة من الماء لكانت الصورة قويّة وحركيّة، ولكن دون طرافة ولا انزياح؛ لأنّ الخوض إنّما يكون لمكابدة المشي، أو العوم في الماء؛ فلمّا استحال إلى التّمْشاء في الرمال فإنّ ذلك دلّ على أنّ هذه الرمالَ كانت من الكثرة بحيث تشبه البحر العُباب، وإنّها كانت من الصعوبة والوعورة بحيث إن كانت الأرجل فيها لَتسُوخُ، وإن كان الركضُ فيها لَمستحيلٌ، وإنّ الماشيَ فيها لكأنّه يتحرّك في مكانه لا يَريم، لِوَعْثِ رماله. والصورة الفنّية هنا، في عامّتها، تمثّل مجموعة من الأشخاص يخوضون المشيَ في صحراءَ

مُقفرةٍ كأنّها مُحيطٌ عُبابٌ من الرمال المُوَعَّثَة. فلَكأنّ هذه الصورةَ هي حركة تعلو وتهبط، وتتقدّم ولكنّها لا تكاد تتقدّم، وتتحرّك ولكنّ كأنّها مُتَرَيِّمَةٌ مكانَها لا تعدوه.

والصورة الفنيّة التي تليها هي أكلحُ في اللّون، وأبْرحُ في الشقاء، وأجهَد في النّصَب:

لا مجدافَ إلاّ من تراتيل بسوق... مُقفرة

تلد الوقت وتجثو عند باب المقبرة!

إنّ تلك الأقدام المرتعشةَ الواهنة التي كانت تكابد التَّمْشاءَ في بحار من الرّمال، وتعاني التحرّكَ في مُقفر من المكان، لم تظفَر بمجاديفَ تظاهرها على خوض ما يقوم أمامها كاللُّجّة الهائجة، فهي تكابد دون وسائل، وهي تَعْنَتُ دون ظهير... إلاّ من كلام تتسمّعه في سوق ليس بها بضاعةٌ فتُشترى، ولا نفائسُ فتُقْتَنى... من أجل ذلك أمست هذه الأرجل الواهنة تنتج الزمن الخالي من كلّ خير، وتلد الوقت الفارغ من كلّ معنى، وهي تجثو على باب المقبرة في انتظار المُنتهَى المحتوم! فالصورة الفنيّة هنا هي تعميقٌ لحالِ البؤس الذي تعيشه الشخصيّة، أو الشخصيات الشعريّة؛ فلا شيءَ يدعو من أمرها إلى الطُّمأنينة والاستئناس، بل كلّ ما من حولها، ومن أمامها ومن خلفها، يدعو إلى التشاؤم والابْتئاس:

ترقّب الغادي والرائحَ مثل المبخرة

غرستْ أسنانها المُوجَ بوسط الحنْجَرة

حبْلُ نارٍ طوّقَ الجيدَ بعزّ الزّوْبعة

وبأصل الحبل نامت عقدة أخرى... معة

فهذه الكائنات البشريّة، المرتعشة المهيضة، والبائسة الحزينة، لا تزال تشخَص بأبصارها إلى النّاس وهم بين رائحٍ وغادٍ، وذاهب وآت... إنّهم أشقياءُ في حالهم مثلُ مبخرةٍ يبخّر بها المبخّرُ الدّاخلَ إذا دخل، كما يبخّر بها

الخارجَ إذا ذهب... وصورة غرْز الأسنان المعوجّة -وذلك أحدٌ لها وأنكأ لمفعولها- في الحناجر، وحبْل النّار الذي يطوّق العُنق من سائر أقطاره: هي تمثيلُ شيءٍ مَعيب حادٍّ ينغرس في مكان طريٍّ حسّاس من الجسم هو الحنجرة ابتغاءَ خَنْق الأنفاس وكتْم الأصوات، وليس ذلك فحسب؛ ولكن انْضافَ إليه حبلٌ من النّار المحرقة يطوّق الجيد الذي فيه الحَنْجَرَةُ التي كانت تعرّضتْ للعَضّ... فأصبحت الأسنان الحِدَادُ عاضّةً في هذه الحنجرة، وأمست النّار المحرقة مطوِّقةً العنقَ والرّقبة، فاكتملت صورة الشقاء والبُرَحاء...

وتذكِّرني هذه الصورة بصورة للشاعر الفرنسيّ بودلير حين تحدّث هو أيضاً عن الحنجرة، ولكن في سياق سعيد جميل، لا في سياق شقيٍّ بئيس، وذلكم حين يقول في بعض ديوانه: «أزهار الشرّ»:

إنّ عِطْراً يسبَح مِن حول حنجرتك العارية(70)

فالحنجرة في بيت بودلير مصدر للفتنة والمتاع، في حين أنّ الحنجرة في بيت الحميدين مصدر للأوجاع والآلام.

إنّ الصورة الماثلة في هذه المقطعة الشعرية الحميدينيّة هي استمرارٌ لتصوير الشقاء الذي لم يزَل يُمِضّ الشخصيّة الشعريّة ويَهيضُها: صورة جماعة من الناس، دون الدّخول في تفاصيل كلّ سطر شعريّ على حدة، نِحَاف الأجسام، مُنْتَقِعي الألوان، مرتعشي السِّيقان، عُرْيِ الظهور، خِمَاص البُطون من فرْط ما أصابهم من طَوًى، وهم لا يكادون يعرفون لا ما يأتون من الأمر ولا ما يدَعون: لِما ألَمَّ عليهم من الوهَن والبؤس، ولِما حلّ بهم من الذلّ والشقاء، فهم مُزْدَحِمُون أمام باب المقبرة ينتظرون أن تُلِمّ عليهمُ المنيّةُ في أيّ لحظة من عمرهم الضائع...

إنّ الصورة الفنّيّة هنا قاتمة متشائمة، لأنّها صورة مصغّرة تعكس صورة مكبَّرة للحياة في أشقَى مظهرها، وأبشع حالها؛ فكلّ شخص في عامّة حياته هو إلى شقاء محتوم، ومن باب أولى أحوال الفقراء الذين يمتقِعون،

خطأً، أنّ الأغنياء هم سعداءُ بما يمتلكون من أموال، وبما يكتسبون من عقار، وبما يكنزون من نُضار... فلَكأنّ الشاعرَ كان يصف منظراً من المجتمع بائساً يائساً شاهده، فعمَد إلى رسْمِه بريشته الشعريّة الحسّاسة في صور قاتمة تمثّل، بصدق وصفاء وتفاعل أيضاً، ما رأى...

ونودّ أن نتزلق إلى الصورة الفنيّة الثانية في هذه المقطّعة (بعد الوثْب على صُور أخرى فيها)، وهي:

أنا والمجدافُ عُكّازان في كَفّيْ قَعيد...

فالشخصيّة الشعريّة تمثّل نفسَها، هنا، شيئاً يتساوَى مع عكّاز فيقعان بيد رجُل مُقْعَد؛ فتتجمّد الحركة في هذه الشخصيّة، ويُطبق عليها الشلل فلا تَريم مكانُها أبداً؛ فكما أنّ القعيد لا يستطيع الارتفاق بالعكّاز لأنّه ليس مشّاءً؛ فهو لا يتحرّك إلاّ إذا حُرّك، فإنّ الشخصيّة الشعريّة أمستْ رهينةً في حيّز لا يتيح لها حريّة الحِراك. فالصورة الفنيّة تمثّل إرادة قائمة تريد فعْل شيء ولكنّ قوّة خارجيّة تحول بينها وبين ذلك فتُمسي إرادتها معطّلة من المبادرة، ومشلولةً من الحركة.

وأمّا الصورة الثالثة التي نودّ التوقّف لديها فهي هذه الماثلة في السطر الشعريّ الآتي:

تُورقُ الخُطُوات... في الطين يفوح العَرَق

إنّ الصورة الفنيّة هنا مركّبة متحركة، أو قل إنّ أحدَ شقّيْها متحرّكٌ مجهود، وأحدَ شقّيها الآخَر ذو رائحة مستقذرة... فالخُطُواتُ التي تُورقُ هنا مَشْياً ولا شيءَ غيرُ المشي، في أرض مطيّنة مُحَمَّأة معاً، لكثرة ما خطَتْ من خُطىً، ولتورُّمها ومُجُولها لُمكابَدتها التَّمْشاءَ والتَّرْحال: يُصيبها العرَق الذي يجعل الأقدام التي تنهض بهذه الخطوات ذافرةً كريهةً، وذلك بفعْل ما أصابها من جهد وكَلال، حتّى سال منها العرَق فنفرَتْ رائحتُه ذَفَراً...

9. تصوير البيئة المحلية:

يُخْطئ من يحسَبُ أنّه بابتعاده عن بيئته المحلّيّة يغترف من عاداتها، ويعكس تقاليدها، ويصوّر حياتها الاجتماعيّة في أدقّ تفاصيلها اليوميّة، أنّه سيكون أديباً كبيراً؛ فلم يزل الالتصاقُ بالبيئة المحلّيّة يصوّرها الأديب لقارئه هو المعيارَ الأكبرَ في تحديد شعريّة الشاعر، وأدبيّة الأديب. وحتّى جوائز نوبل للآداب كثيراً ما تعتمد مثل هذا المعيار في تقويمها لأعمال الأدباء، على الرغم من أنّ هذه الجائزة لم تزل تجنح للنزعة السياسيّة المتحيّزة إلى أن يأتيَ عليها يوم، إن أصرّتْ على المضيّ فيما هي ماضية عليه، تُصبح مسبّةً، لا مزيّة، لمن ينالها!...

لم يكن الشاعر الحميدين بدْعاً من كبار الشعراء الذين يستهويهم الالتصاقُ ببيئتهم المحلّيّة حتّى تغتديَ أشعاره كالمرآة المجلوّة لها. ولذلك لاحظ عبد الله الغذامي في تَقْدِمة الأعمال الشعريّة لسعد الحميدين أنّ «تجربته الشعريّة ظهرتْ على مستوى اللغة والرمز والخيال الشعريّ، مع وعْي مبكّر للقيم السرديّة والمخزون الشعبيّ والتراثيّ للمملكة والجزيرة العربيّة. حتى إنّك وأنت تقرأ نصوصه لتُحسّ بسير الأرض والناس العاديّين والمهمّشين وتحسّ بإيقاعات الزار والمجرور والهجيني، تحس بالأغنية الشعبيّة والأهازيج، وترى وجوه الناس وألوانهم وروائحهم، من الطّائف وجبال الحجاز إلى سهول نجد ووديانها»[71].

والحقّ أن الغذاميّ أوجز في هذه الفقرة ما يمكن أن يكون مشروع كتاب كامل لمن يريد أن يتابع هذه الخاصّيّة، أو هذه الخصائص على الأصحّ، في أشعار سعد الحميدين. ولا نختلف مع الصديق الغذامي إلاّ في إطلاقه مفهوم «تجربة» على كتابات الحميدين الشعريّة، فإذا كان الديوان الأوّل، أو حتّى الدواوين الثلاثة الأولى للحميدين، ربما يصدق عليها هذا الحكم، فإنّ الدواوين الثلاثة الأخيرة قد يكون من القسوة أن نطلق عليها مجرّد «تجربة» شعريّة. بل إنّ الحميدين اتّخذ سبيله إلى الشعر فأبدع فيه وأضاف إليه.

ولعلّ هذه الميّزات التي تفرِّد شعريّته، وهي التي نحن بصدد عرْضها في هذه الدراسة، أن تكون دليلاً آخرَ، في رأينا نحن على الأقلّ، على أنّ الحميدين أفلت من مستوى الشاعر المجرِّب المحاول، وانضمّ إلى مستوى الشاعر المُسْهِم المؤسِّس، ليس في تأسيس الشعريّة العربيّة المعاصرة في المملكة فحسب، ولكن مستواه جاوز ذلك إلى مستوى الشعريّة العربيّة الحداثيّة: بتفرّد وتميّز، وبائتِلاق وانْتِناق.

وليس المقصودُ برسْم البيئة المحلّيّة، هنا، هو وصْفَ الديار، ورسْمَ الآثار؛ ولكن أيضاً بتصوير المجتمع بعاداته وتقاليده وأهوائه وانحرافاته. ويتناول في قصيدة «القرينة وقطرات الماء» معتقَداً شعبيّاً شائعاً في بلاد المشرق، كما هو شائع في بلاد المغرب، وهو ترْقِيَة المصابين بالأزمات العصبيّة الذين يخرّون صرعى في الشوارع والأمكنة العامّة؛ فترى النّاس يفزعون إلى المشعوذين وأصحاب الرُّقَى المزعومة يداوونهم أمام عجز الطّبّ العلميّ الذي لم يتوصّل في هذه العاهة أو هذا الدّاء إلى شيء يذكر... والعوامّ يطلقون على هذه الحالة التي تعتور المريض فتُسقطه أرضاً «القرينة»، أو «الجنّيّة». ومن علاجاته المتقداتيّة أن يضعوا مُوسَى مطويّةً في يد المصروع كيما يُفيق... ويقول الحميدين عن بعض ذلك:

مثلما تُلقَى على الدرب نفايَة

خرّ في الدّرب صريعا

قال، من قال: أصابتْه القرينة

أعطني السّكّين والماءَ المثلّج

إنّها بنت لعينة!

من بنات الجنّ تهواه فعارض

إنّها تَشفِي لَظاها

أعطني الماء سريعاً

سوف تخرج

بعد أن أتلو القراءه(72)

وعلى الرغم من أنّ الحميدين يتناول في هذه القصيدة مسألة من صميم المعتقدات الشعبيّة، إلاّ أنّها، في الحقيقة، هي وصْف للبيئة المحلّيّة بثقافتها الشعبيّة التي تصدّق بالعجائبيّة التي يحترفها المشعوذون المخاتلون، ولذلك يختم قصيدته قائلاً وهو يسجّل خيبة أهل المريض في هذا المشعوذ المخادع الذي لم يستطع أن يفعل شيئاً فلاذ بالفرار نَجِيّاً:

قيل: أين الرجل دجّال الزمان؟

اينهُ؟... أين المشعوذ؟

والمخادع

قد مضى بالدرب لم يتركْ سوى السّوط اللعين وبقايا

من ترانيمَ عتيقهْ(73)

ويصوّر بعض مجالس الطّرب الشعبيّة في وجه من مناطق المملكة تصويراً بديعاً في قصيدته «جوقة النار» التي يقسّمها إلى ثماني جوقاتٍ. ويقول في الجوقة الأولى:

تدقّ طبول...

على أنغامها يتمايل السُّمّارُ في فخر

كأغصان، يداعبها النسيم بمنتهى الحذرْ

وينداح الصدى متقطّع الوتَر

لتسمعَ في بقايا اللّيل أغنية شتائيّة

تدقّ... ترنّ...

وراء الأفق مذبوحة:

«خوّفوني وأنا ما أخاف

وأحسب الضلع يزيني»[74]

والحقّ أنّ الحميدين كثيراً ما يعمِد إلى مثل هذه المجالس الشعبيّة التي تعقد مساء في الحيّ أو القرية فيصف مَشاهدَ منها، كما يأتي بعضَ ذلك في قصيدة «منابتُ السُّرى»، إذ يقول:

يردّ الصوت إن همَّ السُّرى، وشُدّت الرحالْ:

إلى مرابع الأمانْ

وأصبح الحادي يردّد الألحانْ

يشدو بها على الرّبابْ

وتتّكي على أنغامه حُثالة المساءْ...

ناقتي تضلعْ ولا أدري وشْ بلاها؟

ما عليها إلاّ القلّص والزّمزميّه»[75].

10. وظيف السرد:

ليس السرد غريباً على الشعر العربيّ، فقد عرفنا امْرَأَ القيس من أكبر السُّرَّادِ الشعريّين وأوائلهم في معلّقته العجيبة[76]، كما عرفْنا عُمرَ ابْنَ أبي ربيعةَ سارداً بارعاً في قصيدة «نُعْم»[77]. كما عرفنا سَوَاءَهُما من قدماء الشعراء العرب الساردين: كثيراً. فلما جاء القرن العشرون، جنح سَوَادٌ من الأدباء إلى المزْج بين الأجناس الأدبيّة في تطلّع إلى إلغاء الحدود المدرسيّة بينها، فإذا الشاعرُ لا يتردّد في العمْد إلى الاغْتراف من المكوّنات السرديّة يصطنعها في كتابة شعره ابتغاءَ منْحِهِ حيويّةً وخفّة، ورشاقة وطرافة، لدى قارئه أو سامعه، فتجتمع فيه الخصائص الشعريّة بما فيها من تكثيف بديع، وتصوير مُثير؛ كما تجتمع فيه الخصائص السرديّة بما فيها من حَكْيٍ

وتشخيص، بالإضافة إلى طريقة التعامل مع الشخصيات الشعريّة التي تسعى إلى النهوض بما تنهض ببعضه الشخصيّة السرديّة في العمل القصصي أو الروائيّ، ليس إلاّ... وقد تكاثر هذا في الشعر العربيّ المعاصر حتّى اغتدى خاصيّة فنّيّة تتكرّر لدى كثير من الشعراء في المشرق والمغرب، وفي التّفعيليّ والعموديّ معاً... ويعود ذلك، كما يلاحظ كثير من الدارسين، إلى أنّ في الطريقة السرديّة مرونةً واتّساعاً لا يُعْجِزها أن تَنْزَعَ إلى تناوُل عامّة الموضوعات[78]. فأيّ واحد من الناس يستطيع أن يحكي حكاية وقعتْ له، أو لسَوائه، في حين أنّ من العسير جدّاً على أيٍّ من النّاس أن يكتب قصيدةً. وعلى أنّا لا نتحدّث عن الكتابة السرديّة الفنّيّة الرفيعة، ولكنّنا إنّما نتحدّث عن قابليّة الحكاية من حيث طبيعتُها السرديّة لأنْ يَحْكِيَها الفلاّحُ والراعي والعجوز، مع إضافة شيء إليها غالباً، وتفاعُل بما يَرِد فيها من مضمون، وما يضطرب خلالها من شخصيّات... في حين أنّ الشّأن يختلف اختلافاً بعيداً إذا تمحّضَ للشّعر... وعلى أنّ القاصّين والروائيّين المعاصرين كثيراً ما يجنحون للكتابة الشعريّة في مَجازات من سُرُودِهم فيصوّرون ويؤنّقون ويكثّفون... وهذه السيرة أمست تُغري بعض النقاد الغربيّين بالمناداة بإلغاء الحدود بين الأجناس الأدبيّة بحيث يُطلَق على كلّ أدب مكتوب مصطلح «كتابة». فالكتابة من هذا المنظور الجديد تشمل الشعر والسرد معاً...

فلا عجبَ أن نجد هذه الخاصية نفسَها تطفُر من شعر سعد الحميدين هنا وهناك فتسِمُها بالتفرّد والتّميّز...

ويمثّلُ ذلك بدرجات متفاوتة في شعر الحميدين، وحسبُنا، هنا، أن نمثّل لذلك بقصائدَ ثلاثٍ في أعماله الشعريّة هي: «الألحان تموت معلنة»[79]، و«مرجان»[80]، و«رحلة المراحل»[81].

فالشاعر في هذه القصائد يستحيل إلى قاصّ، وخصوصاً في قصيدة «رحلة المراحل»، فيقصّ الأحداث قصّاً، ويتناصّ مع حكايات السندباد فيقدّم شعره وكأنّه حكاية جميلة، لا قصيدة بديعة. وقد تظاهَرَ على ذلك بتقديم

نصّ القصيدة الطويل في لوحات متتابعة بحيث تنهض على تتابُع الأرقام المرتّبة من واحد إلى عشرة، وهذا في حدّ ذاته ضرْبٌ من الحكْي: فكما يقال في «ألف ليلة وليلة»: اللّيلة الأولى، واللّيلة الثانية، وهلم جرّاً، فإنّ الحميدين يرتّب لَوْحاته، في هذه القصيدة الكبيرة، فينطلق من الرّاء الأولى، ثم الراء الثانية، ثمّ الثالثة إلى العاشرة...

11. تلْويح القصائد:

لاحظْنا ونحن نتابع الأعمال الشعريّة لسعد الحميدين أنّه يجنح لتقسيم قصائده إلى لوْحاتٍ لوحات، وهي سيرة من الشعر ظهرت في القصيدة العربيّة المعاصرة لدى أكابر الشعراء، وهي وإن لم تكن عامّة في كلّ القصائد، فإنّها يمكن أن تغتدي ظاهرة فنّيّة يجدر التوقّف لديها. ويعمِد الحميدين إلى الاستعانة بالتقسيم اللّوْحيّ في كتابة القصائد الطّوال، كما يمثل ذلك في القصائد الآتية: في قصيدة «ارتجاجات على سطح الزمن الراكد»[82]، وتشتمل على عشر لوحات؛ وفي «ورقة من اعترافات شاعر»[83]، وتشتمل على أربع لوحات؛ وفي «الألحان تموت معلنة...»[84]، وتشتمل على خمس لوحات؛ وفي «نغمات على «الطّمبرة»[85]، وتشتمل على ثلاث لوحات.

كما لُوِّحَتِ القصائدُ الأَوَاتِي: «آثار تتجدّد أبداً»[86]؛ «ما تبقّى لي»[87]، وقد كتبها الشاعر تحت لوحات: ا، ب، ج، د، هـ.

والحقّ أن هذه الظاهرة تتكرّر باستمرار، وفي معظم دواوين سعد الحميدين، بحيث يضع بين اللّوحة الشعريّة واللوحة الأخرى إمّا ثلاثَ نجمات، وإمّا حروفاً أبجديّة، كما رأينا منذ قليل، وإمّا أرقاماً مرتّبة، وإمّا تكرارَ حرفٍ واحدٍ بعينه مع ترقيمه مثل ما يمثُل في قصيدة «رحلة المراحل» التي يتّبع فيها نظام «راء 1»؛ «راء 2»؛ «راء 3»، إلى الراء العاشرة...

وإذا كان لنا من تأويل لهذا السلوك الفنّيّ في أشعار الحميدين، فهو

الرّغبةُ في تخفيف النّصّ من أثقال الطّول، بحيث إنّ القارئ يسهل عليه تبيُّنُ المستويات الشعريّة التي كُتبتْ فيها القصيدة، فيتطلّع إلى اللّوحة الموالية بعد قراءة اللّوحة السابقة... لأنّ عرْض نصّ شعريّ طويل دون تلويحه أو تقسيمه قد يُحدث مللاً وعزوفاً لدى القارئ. وهو، بالإضافة إلى ذلك، ضرْبٌ من تنظيم الأفكار الواردة في القصيدة وتناوُلها متسلسلة...

12. الاقتصار على كتابة قصيدة التفعيلة...

ظهر شعر التفعيلة العربيّ، منذ زهاء ستّين عاماً، ليكسر تاريخا طويلاً للشعر العربيّ العموديّ استمر قريباً من ستّة عشر قرناً على الأقلّ؛ فقد ظلّت القصيدة العموديّةُ هي السائدة، وقد كابدتْ ما كابدت من الشّعارير أو المُتَشاعِرين الذين حين فاتهم أن يكتبوا شعراً كبيراً، في العهود الأدبيّة المنحطّة، كانوا يعمِدون إلى كتابة كلام منظوم من حيثُ وزنُه، ولكنْ لا صلة له بالشعر العبقريّ الآسر من حيثُ زُخْرُفُهُ ونَسْجُه وتصويرُه وجمالُه... فكان لا مناصَ من التفكير في ابتكار شكل شعريّ بسيط يستطيع من خلال معالجته أن يعبّر الشاعرُ عن هواجسه وعواطفه ولواعجه معاً، دون أن يَهويَ إلى درَك النّظميّة المُقيتة، ودون المعاناة التي تشبه نزْع الأضراس، على حدّ تعبير الفرزدق...

وشيئاً فشيئاً، بدأتْ مسامع المتلقّين العرب تَأْلَفُ، كما تألَف أذواقُهم أيضاً، هذا الشّكل الشعريّ فأصبحوا يتفاعلون معه ما كان جميلاً كبيراً، واضطُرّ النقد العربيّ المعاصر، هو أيضاً، تحت ضغط تقبّل القرّاء لهذا الشكل الشعريّ الجديد، ولو على هون ما، إلى أن يُقرّ بالشرعيّة الفنيّة لهذا الشكل الشعريّ فيقرّر أنّ الشعر ليس ينبغي له أن يخضع لشكل معيّن، كالعموديّ وحده مثلاً، لكي يكونَ شعراً مقبولاً؛ بل إنّ الشعر قد يمثُلُ في أشكال أخرى من التعبير ما استطاعتْ أن تبعث في القارئ أو المتلقّي الإحساس بالجمال الفنّيّ البديع فتهزّ وجدانه هزّاً، وتُمتّع جَنانه إمتاعاً؛ وما

استطاعت أن تصوِّر ما أرادتْ إليه في نسْجها فترقّى به إلى الشعريّة البديعة...

ولم يمضِ إلاّ زمنٌ قصير حتّى أصبح معظم الشعراء العرب المعاصرين يكتبون شعر التفعيلة أكثر مما يعالجون الشعر العموديّ التقليديّ، وذلك بحكم أنّ الذوق الأدبيّ العامّ، في سيرة التّلقّي، تغيّر فأصبح يتقبّل هذا الشكل الشعريّ الجديد دون رفْضٍ ولا نشاز...

والذي يرجع إلى الأعمال الشعريّة لسعد الحميدين يلاحظ أنّه لا يكتب القصيدة العموديّة، بل عامّة قصائد دواوينه السّتّة تنحُو منحَى الشكل الشعريّ الجديد. غير أنّ الحميدين كما عزف عن كتابة القصيدة العموديّة، في شكلها التقليديّ، عزف أيضاً عن كتابة قصيدة النثر إلاّ في قصيدة وحيدة وردت في ديوان: «أيورق النّدم» وعنوانها: «رسالة من احتضار العقم»[88]، فإنّه عمَد فيها إلى كتابة هذا الشكل الشعريّ الأجَدّ، والذي لا تزال الأذن العربيّة متردّدةً في الاستئناس بسماعه، لأنّه جاء جديداً داخل جديد آخر؛ فإذا كان بعض النقّاد الشيوخ إلى اليوم تتقزّز أذواقهم الأدبيّة من الاستماع إلى شعر التفعيلة نفسه، فما القولُ فيما يُطلَق عليه، بحقّ أو بباطل، مصطلح «قصيدة النثر»[89]؟

وأيّاً ما يكن الشأن، فإنّ الدّواوين السّتّة الحميدينيّة، فيما أدركْنا من قراءاتنا إيّاها، لا تشتمل إلاّ على نصّ نثريّ/ شعريّ وحيد هو ذاك الذي أومأنا إليه، والذي قدّمه في ستّ فقرات، نورد منهنّ أُولاَها:

«سأقرأ قبل السّماع وفي الابتداء كتاباً خطّه النَّكَدُ المُثْخَنُ بتاء التحيّة، ثمّ، وبعد: خفَقاتٌ تتوارَى، تتْبع الخطوَ، ترفو كلّ ثقْب ينهش الثوبَ المعفَّر بالزّيف المهلَهل صداً، ملجأ للدُّود يرعَى في مَجاريه بما يتّسع الإصبُعُ، دَبِقٌ يَحْلِبُ الأقذارَ طوْعاً ويُؤدّي ببقايا، يتعالى... يتطاول»[90].

بل كتب الحميدين قصيدة أخرى في جنسها، ولكنّها أقلّ نثريّةً من صِنْوتها، وهي: «ارتجاجات على سطح الزمن الراكد»[91].

في حين أنّه ربما عمّد إلى المزج بين التفعيلة والنثر معاً، كما في قصيدة: «رسالة من احتضار العقم»[92]، وفي قصيدته العجيبة: «متوالية الصورة الأخرى»[93].

13. الميل إلى تطويل القصائد:

وعلى أنّ ذلك ليس يعني أنّ كلّ قصائد الحميدين في أعماله الشعريّة تجنح للطّول، ولكنّنا لاحظنا أنّه لا يُعْجزه أن يكتب قصائدَ طِوالاً إن شاء فيكون ذلك خاصيّةً تطبع الشعريّة لديه. ويمكن أن نمثّل لذلك بقصيدتين طويلتين من مدوّنته: الأولى «وتتحر النقوش أحياناً»، وهي تمثّل الدّيوان الرابع كلّه: عنوانَه ونصّه.

ذلك، وإنّه كان سبق لنا أن قدّمْنا هذا الديوان الجميل في كتابة عارضة فكنّا لاحظنا أنّه اشتمل على قصيدة واحدة هي تجربة تكاد تكون فريدة من نوعها في الشّعر العربيّ المعاصر، في حدود ما بلغناه نحن من العلم على الأقلّ؛ وذلك لأنّ الحميدين عمَد فيها إلى تجريب ينهض على كتابة نصّ واحد، من حيث التّوزيعُ الفضائيّ للقصيدة، هو الذي يشكّل نصّ الدّيوان كلّه. ولقد عمَد الشّاعر إلى هندسة القصيدة على شكلين شعريّين إثنين متقابلين: أحدهما مكتوب في الصّفحة اليسرى ووُزِّع نصُّه على أنّه شعر منثور على الرّغم من خضوعه لنظام الإيقاع، والقافية التي تطّبع كلّ مقطّع؛ في حين أنّ أحدهما الآخر مكتوب في الصّفحة اليمنى للدّيوان؛ وينهض على ما يشبه التّشطير الرّباعيّ، أو الزّجل الأندلسيّ؛ فكأنّ هذه النّصوص رباعيّاتٌ قصيرات تخضع للميزان والقافية في الجهات اليمنى من صفحات الديوان، وتتسامح في ذلك فيما عدا نهايات المقطّعات التي تخضع لنظام القافية؛ ولنضربْ لذلك مثلاً بالمقطّع الأخير من نصوص الصّفحات اليمنى:

عدنا مع الأحلام

نسترجع الأفلام

ونقذف الأقلام

ونمزّق الأوراق[94]

في حينِ تخضع النّصوص المثبَتة، على مدى الصّفحاتِ الخمسِ والعشرين اليسرى، هي أيضاً، لإيقاع وقافية ولكن تحت تشكيل هندسيّ مختلف؛ كما يمثّلُ ذلك في المقطع الأخير:

طُفنا نردّد حالمين... وكان يحدونا اليقين

/وخُطَى رموش العين تكبو في طريق

السّادرين/ ويقطّع الوقت المسجّى

بالمناشير المربية/ تعصف الرّيح

المسّليطة... بالنُّثار على الوجوه... وعلى الجبين[95].

ولدى تأمّلنا هندسةَ نصّ هذا المقطع استكشفنا أنّه وقع فيه ضرْب من اللّعب لدى توزيع نسوجه بحيث يبدو، لأوّل وهلة، كأنّه نثر؛ على حين أنّنا لدى إعمال النّاظر فيه تبيّن هندستُه الشّعريّة بامتياز على نحو كان يمكن معه تقديم هذا النّصّ تحت الشّكل التّقليديّ للأسطار الشّعريّة:

طفنا نردّد حالمين

وكان يحدونا اليقين

وخطى رموش العين

تكبو في طريق السّادرين

ويقطّع الوقت المسجّى بالمناشير المُربية

تعصف الرّيح المسّليطة

بالنّثار على الوجوه وعلى الجبين[96]

14. القلَق الوجودي:

الشاعر إذا لم يكن صوتاً قلقاً في مصير وجوده، ونصّاً حائراً في تشكيل سُموده، فلا يكون إلاّ مدبِّجَ ألفاظ، وناسجَ جُمَل، وبهلوانيَّ كَلام! من أجل ذلك نجد سعداً الحميدين يحمل همّاً ثقيلاً علىَ كاهله، كأيِّ شاعر ينضَح عن قضيّة، ويسعى إلى وصْف الوضع السائد من أجل التّطلّع إلى تغييره، أو الدّعوة إلى تغييره على الأقلّ. لأنّ وصْف المأساة لا يعني إلاّ أنّه مطالَبةٌ غيرُ مباشرةٍ بالخلاص منها لبناء حياة أمثل للنّاس.

ويبدو هذا القلق الوجوديّ ماثلاً في عامّة الكتابات الشعريّة الحميديّة، فيمثُلُ طوراً في القلق المتخفّي وراء بعض النسوج كقوله:

ويُمْعن النظرَ بين السطور وفي السطور،

والكون في منظاره مُجسِّداً مكامِن العجب

من ألِفِه لبائه وحتّى بعد الياء

يحفر فيما وراء

راء...؟!

و...راءَ؟!(97)

فهذا الكونُ مُلْغزٌ معمّىً، فيه تنعكس مكامِنُ العجب؛ وإمعانُ الناظر بين السطور، أو فيها، لا يعني إلاّ دلالة واضحة على فرْط القلق المُمِضّ، وغُلواء الحيرة الصّامدة.

كما يمثُل القلق الوجوديّ في كثير من كتابات سعد الحميدين، ويمكن أن نمثّل لذلك تارة أخرى بقوله من قصيدة «وللحروف رماد»:

والصورة صارت مقلوبة

ودخان ورماد أزرقْ

لا يُنْبِئ عن ومضة برْق، أو مصباح فنارْ

امّحت الآثارُ الأولى

والدربَ يتيهُ بخطواتي

والخطوة تبحث عن أختٍ

وضياع الدرب... ضياعُ

في

ضَـ.. يَـ... ا

عْ[98]

فهذه المقطّعة تُرينا مدى القلق الذي تحمله الشخصيّة الشعريّة التي صارت الصورةُ الطبيعيّة للأشياء مقلوبةً لديها، وصار العُثانُ والرَّماد يقومان في سبيلها: لا ومْضةَ برْق فتضيء الدرب، ولا مصباحَ «فنار» فينير هذا الطريق الذي تتيه فيه الخطوات فلا اهتداءَ منه إلى الغاية؛ فصارت الخطوة تبحث عن خطوة أخرى تماثلها لتجُوبَ بها هذا الدرب المظلم فلا تظفَر بها لارتعاش القَدمين، فيضيع الدَّربُ ويغتدي ضياعاً في ضياع...

غير أنّ الشاعر لا يجتزئ بالتعبير عن هذه الظاهرة الفلسفيّة التي تطبع أشعاره، فيعمد إلى المساءلة المباشرة... فهو كثير التّسآل في أشعاره لا يكاد يطمئنُّ فيسأل، ويتساءل... كما يمثل ذلك في بعض هذه المساءلات:

ما الذي وجّهني نحو شعابك خطوة؟[99]؟ اين المصير[100]؟ أامشي بدربي[101]؟ مَن يشتري[102]؟ أتُجدي كلّ تعريَة لبُرْقُع[103]؟ اتبتسمين[104]؟ أيحِقّ لي أن أدخل...

مجرايَ... ومجرايَ

بلا أحَد[105]؟

يا تُرى ايّ قدَر[106]؟

ولماذ؟ كيف؟ ومَن؟..[107].

فالحميدين يتساءل كثيراً، ويشكّك كثيراً، ويستنكر كثيراً، في نسوج أشعاره، وكلّها أمَارات دالّة على القلق الداخليّ العارم الذي يتأوّبه لدى كتابته الشعر. ولعلّنا أن لا نفتقر إلى توكيد وجود جماليّة نسجيّة في كلّ نصّ يثير الأسئلة، ولا يقرّر الأمور على أساس أنّها مسلّمات... وقد كان البلاغيّون العرب لحنوا إلى هذه المسألة منذ القدم حين ميّزوا في تصنيف الكلام بين الخبر والإنشاء، وتعصّبوا للإنشاء على الخبر... لكنّهم لم يلحنوا إلى أنّ الإنشاء يحتمل في طيّاته القلق والتخوّف والترقّب والحيرة، وهي صفات تجعل الكلام ينتقل من مجرّد كلام، إلى شأن أعلى من ذلك... ولذلك نجد وجْهاً آخر من النّسْج الذي كأنّه يكمّل التساؤل والحيرة، وهو النّداء...

15. الحيرة والقلق:

كما يتساءل الأديب في كتاباته، فإنّه يمدّ إلى وجوه أُخَرَ يؤثّر بها في متلقّيه، ومنها النّداء الذي ألفيناه يكثر كثرة لافتة في نصوص الحميدين. وحسْبُنا، هنا، أن نحيل على بعضها على سبيل الاستئناس تاركين لمن أراد أن يتابع هذه المسألة بالبحث المتقصّي، والتحليل المستقري.

فمن ذلكم قولُ الحميدين:

أيّها الدربُ الذي يخطو

ولا يُخطَا[108] *عليه*

ما الذي وجّهني نحو شِعابك

خطوة...

أو خطوتين؟

- إنّ بي مما أنا فيه امْتِعاض

وامتراض

أوّبي أيّتها الريح

أنيخي الراحلة[109]

فالنصّ الشعريّ هنا قلِق حيرانُ، ووجلٌ سامد، فهو يتساءل، وهو ينادي ما لا يعقل: «أيّها الدربُ...»؛ «أوّبي أيّتُها الريح».

إنّ النداء في علم الأَسْلَبَة أنواعٌ مختلفة، فأنت إذا ناديتَ عاقلاً حيّاً سامعاً قريباً منك، فنداؤك عاديٌّ ولا يحتاج إلى أيّ التفات ولا تأويل، لأنّه لا يحمل أيّ انزياح أسلوبيّ؛ ولكنّك بمجرّد أن تنادي غيرَ عاقل (هنا النداء موجّه إلى كلٍّ من الدرب والريح) فإنّ الشأن حينئذ يختلف اختلافاً بعيداً... والنّداء هنا موجّه في أوّله إلى حيز محسوس هو الدّرب بمعنى الطريق، فهو ضارب في الحيزيّة الدّالّة على وجود ممرّ طويل يسلكه النّاس لغايات معيّنة. وكأنّ الدّرب هنا يَسمع ويعقل ويعي إذْ خاطبه الشاعر القلق الحيران. وأمّا النّداء الآخر فهو منادىً به شيءٌ غيرُ مرئيٍّ ولا محسوس، وإنّما يُسمع أزيزُه وهو هذه الريح التي تُحَسّ بالمشاهدة كاهتزاز الأشجار، وتحرّك الأثواب، وانسياب الشّعور، حين تهبّ عليها هَبّاً...

وإذا كان النداءان الاثنان معاً وُجِّها إلى غير عاقل، فهما، إذن، يدلاّن على حَيرة الشخصيّة الشعريّة وسُمودها؛ فإنّ النداء الثاني قد يكون أبلغَ في التصوير، وأشدّ دلالةً على حال القلق والذّهول لديها إذْ ذَهلَتْ، أو عجزتْ، عن أن تنادي الأحياءَ العقلاءَ، أو أنّها يئسَتْ من استجابتهم لها، فالتمستْ بعض ذلك لدى الجمادات والأشياء... وإلاّ فهل تسمَع الريحُ إذا نُودِيَتْ؟ وهل يعي الدّرب إذا خُوطِب؟ ولكنّ في انعدام وعْي هذا، وفي غياب إدراك تلك، يكمن الجمال الفنّيّ البديع لهذه النّسيجة الشعريّة[110].

16. توظيف الثقافة العربيّة العامّة:

الثقافة العامّة الواسعة هي شرط مركزيّ في شخصيّة الأديب

ومكوّنات رصيده المعرفيّ الذي يتيح له أن يتحدّث، أو يتناول، جملة من الموضوعات في كتاباته الإبداعيّة عن وعْي وتبصُّر. وقديما كان الشاعر طرفة ابن العبد سَخِرَ من المسيَّب بن علَس حين وصف جمَلاً في شعره، أمام بعض الملوك، بما يشبه وصْف الناقة، فقال له متهكّما: «استنوق الجمل»! ولعل ذلك يدلّ على قِصَر باع المسيَّب في الثقافة الفولكلوريّة التي تسمح له بالتمييز بين صفات الناقة، وبين صفات الجَمل، أو ربما خانته شعريّتُه فوقع فيما وقع فيه من خطإٍ كبير. من أجل ذلك تُعَدُّ الثقافة العامّة للأديب شأناً ذا بال، وإلاّ تناول الأشياءَ تناوُلاً خاطئاً فاسداً، ولا يشفع له حينئذ سَعَةُ خياله، ولا جماليّةُ نسْجِ شعره في الحُظوة لدى المتلقّين بالتقدير.

وسعد الحميدين شاعرٌ مثقّف قارئ، ولذلك تجد هذه الثقافة العربيّة العامّة تطفو على شعره هنا وهناك فلا تكاد تُخْطئُه؛ فمن ذلك تَرْدادُه لمصطلحات المعلّمين كقوله متحدّثاً عن نصيحة المعلمين للمتعلّمين بأن يلتزموا الحذَر لدى التلفّظ بأواخر الألفاظ بنطقها ساكنةً إذا خامرهم شكٌّ في كيف يكون إعرابُها، وهي سيرة لا يتّبعها إلاّ الكسالى وقُصّار التّحصيل من المعرفة النحويّة. وفيما ينكر الحميدين سخريّةً من قصور المعلّمين أيضاً في تعليمهم فيستعيضون عن خيبتهم بالالتجاء إلى التزام الألفاظ الساكنةِ الأواخرِ لِتَسْلَمَ ألسنتُهم من اللّحن:

سكّن الحرفَ واقرأْ

سكّن الحرف واكتبْ

سكّن الحرف واخطُبْ

سكّن الحرف... سكّن الحرف

«سكّنْ تسلمْ»(111)

سكّنْ، نسكْ، كنسْ، نكسْ(112)

كما يضمّن ثقافة نحويّة باديةً في أسطار من شعره ليوظّفها توظيفاً جماليّاً يتّصل من خلاله بمتلقّيه، كما في كقوله:

يقرؤني في التاريخ الماضي

بالقطعة والحرف

بالكسرة والضمة

أحياناً بالفتح

وأحياناً بالحذف(113)

وكما في كقوله أيضا:

أخوات كان توافدتْ

صارت... ومازالتْ

وليس...

ومُلْحة الإعراب تنصب خيمتينْ

إحداهما اتّكأتْ على:

«حدّ الكلام ما أفاد المستمعْ

نحو سعى زيدٌ، وعمرو مُتَّبِعْ»

وتوسّدتْ أخراهما:

«ونوعه الذي عليه يُبنَى

اسم وفعلٌ ثمّ حرفُ معنى»(114)

وكقوله:

إلى جحيم الشعر فوق صراط مفعول وفاعل

بالضم والمخفوض والمفتوح من سَقَه ِ الكَلام المستباح

على دَرْبِ مصارع العشّاق عند أبواب النّحاة

قل لا تقلْ!

قل لا تقلْ![115]

كما لم يفته أن يصطنع بعض لغة السحرة والمشعوذين[116]، والموسيقيّين..[117].

وكلّ ذلك جاء سعد الحميدين ليطرّفَ شعره، وليجعله خفيفاً لدى المتلقّي، قريباً منه عند القراءة أو الاستماع للإنشاد...

تلكم طائفة من الخصائص الفنّيّة ارْتصدْناها في المجموعة الشعريّة لسعد الحميدين نأمل في أن تكون مجرّد مفتاح لدراسة معمّقة موسّعة تكشف عن خصائص فنّيّة أخرى في شعريّته من وجهة، وتهتدي إلى خصائص لم نتبيّنْها، فلم نُورِدْها نحن هنا في هذه الدراسة، من وجهة أخرى.

الهوامش

1) صدرت عن دار المدى، دمشق - بيروت، 2003. ومتن هذه الأعمال يقع في 503 صفحات من القطع المتوسط.

2) سعد الحميدين، الأعمال الشعريّة، ص. 59.

3) م. س.، ص. 40.

4) م. س.، ص. 58.

5) م. س. ، ص. 47.

6) م. س.، ص. 64.

7) فيقال: «سَفْنَجَ يُسَفْنِجُ سفْنَجةً فالشيءُ مُسَفْنِجٌ، ومُسَنْفَج...». ويمكن أن يوسَّع الاستعمال إلى معانٍ أُخَرَ فيقال: اسْتَنْفَج بمعنى صار سَفْنَجة، أو على هيئة من هيئاته... ونقترح أن يُستعمل الاسم الخفيف القصير في الفصحى، كالعاميّة، وهو «السَّفَنْج»، وهو يستعمل في المغرب العربيّ أيضاً ليطلَقَ على عجينة من دقيق القمح

مستديرة الشكل كالكعكة فتقلى في الزيت الغالي لتُقَلّى فيه، وألذّ لها أن تؤكَلَ وهي ساخنة...

8) ينظر لويس معلوف، المنجد، سفّنج. (وعلى أنّ لويس لا يتوسّع في استعمال هذا الحرف لما نقترح، ولكنّه اجتزأ باستعماله في معنيَيْ أسرع، وعجّل)...

9) م. س.، ص. 53-55.

10) م. س.، ص. 59.

11) م. س.، ص. 473.

12) ينظر عبدالله الغذامي، في م. س.، ص. .11ربما وظف الشاعر سعد الحميدين اللهجة العاميّة –اللبنانيّة– لمقتضيات الضرورة، ومتطلّبات المناسبة، وللتلطّف مع القارئ؛ كما في قصيدته التي يرثي فيها ميخائيل نعيمه وخليل حاوي، ينظر م. س.، ص. 417.

13) وبعده:

ولو ناراً نفخْتَ بها أضاءتْ   ولكنْ أنتَ تنفُخُ في رمادِ

14) م. س.، ص. 160.

15) م. س.، ص.391.

16) كذا بأصل نصّ الكرنيّ، في مجموعة الحميدين، واكتشف، هو: تمرّى! وإنّما الوجه أن يقال: «استكشف».

17) م س.، ص. 430.

18) الحميدين، م. س.، ص. 213.

19) م. س.، ص. 430.

20) م. س.، ص. 403.

21) سورة إبراهيم، من الآية 24.

22) م. س.، ص. 200.

23) سورة ص، الآية: 31.

يلاحَظ أن كثيراً من الشعراء الأقدمين اصطنعوا هذا المعنى كما في قول النابغة:

لنا قُبّةٌ مضروبةٌ بفِنائها   عِتاقُ المَهاري والجيادُ الصّوافِنُ

ولكنّ تناصّ الشاعر كان مع نصّ القرآن غالباً.

24× ينظر مثلا: ص. 197؛ 208؛ 214؛ 255؛ 289؛ 309؛ 386؛ 387؛ 388.

25) م. س.، ص. 192.

26) م. س.، ص. 170.

27) م. س.، ص. 385.

28) م. س.، ص. 485.

29) م. س.، ص. 109.

30) م. س.، ص. 405.

31) ينظر الحميدين، الأعمال الكاملة، ص 63. إذ يقول:

أنقِّبُ في كتاب الأمسِ عن بيتٍ قديمْ

صاغه المجنونُ في ليلاهُ يستجدي الوصالْ

وينظر أيضاً م. س.، ص. 167.

32) ينظر الأعمال الكاملة، مثل صفحات: 51؛ 200؛ 357.

33) م. س.، ص. 243 وذلك حين يقول الحميدين:

وشيخ المعرّة لم يُجْدِهِ

نَوحٌ وشدْوٌ

فلا فرْقَ بين

بشيرٍ... وناعْ

وينظر أيضاً ص. 380 حيث يقول الحميدين:

رغم حبسين كنت أنادي

/غير مجدٍ في ملتي واعتقادي...

وينظر أيضاً ص. 381؛ 383؛ 385؛

34) ينظر م. س.، ص. 209.

35) مع قول علي محمود طه:

وليسوا بغير صليل السيوف يجيبون صوتاً لنا أو صدى

وينظر أيضا ص. 257؛ 373؛ 380؛ 381؛ 383؛ 385؛

36) ينظر م. س.، ص. 166، وذلك حين يقع التناصّ مع قول أبي ماضي:

أيّ سرّ فيك... إنّي لست أدري

37) ينظر م. س.، ص. 65.

38) م. س.، ص. 147.

39) م. س.، ص. 140.

40) م. س. وذلك حين يقول:

أين قنديل ديوجن وإزميل رودان؟

فديوجنس (Diogenês) فيلسوف إغريقيّ قديم كان يعيش في برميل، وظهر يوماً في وضح النهار يحمل قنديلاً وهو يقول: «إنّي أبحث عن رجل»!

41) م. س. أوغست رودان (1840-1917): هو نحّاتٌ فرنسيٌّ مشهور. من أعمله: «باب الجحيم»، و«الفجر».

42) م. س.، ص. 237.

43) م. س.، ص. 176، والنّصّ المتناصّ هو:

ثم قيل: «الطريق الذي ألفُ ميلٍ...

بدايته خطوة واحدة».

44) م. س.، ص. 228-229 وينظر أيضاً صفحات: 251؛ 269؛ 281؛ 342؛ 345؛ 346؛ 350؛ 355؛ 493؛ 494.

45) أبو عثمان الجاحظ، البيان والتبيين، 1. 281، تحقيق حسن السندوبي، القاهرة، 1947.

46) م. س.، ص. 298-306.

47) م. س.، ص. 307.

48) م. س.، ص. 309.

49) يقال: عرَجَ يَعْرِجُ وعَرُجَ يَعْرُجُ أيضاً، مما يجعلنا نقرأ في هذا الشعر قوله: «يعرُج» (بضمّ الراء) ليتزاوج الإيقاع مع قوله: «يركُضُ».

50) يُتابَعُ ذلك فيما بين الصفحات الآتية من الأعمال الكاملة لسعد الحميدين: 287-335.

51) م. س.، ص. .191

52) م. س.

53) م. س.، ص. 192.

54) م. س.، ص. 193-194.

55) ينظر م. س.، ص. 196؛ 197.

56) ينظر م. س.، ص. 341.

57) ينظر م. س.، ص. 345؛ 350.

58) ينظر سعد الحميدين، قصيدة مرجان، الأعمال الشعريّة، ص..341-357.

59) م. س.، ص. 225.

60) م. س. ، ص. 226.

61) م. س.، ص. 228.

62) م. س.، ص. .421

63) م. س.، ص. 460.

64) م. س.، ص. 469.

65) م. س.، ص. 478.

66) م. س.، ص. 381 وينظر أيضاً ص. 400؛ 401؛ 404؛ 401 ؛؛416؛ 419؛ 440؛ 441؛ 469؛ 478.

67) Cf. Jean Cohen, Structure du langage poétique, p. 100. Flammarion, Paris, 1966.

68) م. س.، ص. 57.

69) م. س.، ص. 399-400.

70) ونصّ البيت باللّغة الفرنسيّة:

Un parfum nage autour de votre gorge nue Baudelaire, Les fleurs du mal, p.13, Larousse, Paris, 1970.

71) م. س.

72) م. س.، ص. 125.

73) م. س.، ص. 127-128.

74) م. س.، ص. 131.

75) م. س.، ص. 281.

76) ينظر عبد الملك مرتاض، القصة في الأدب العربيّ القديم، القصّة الشعريّة، ص. 39-61، نشر مرازقة وبوداود، الجزائر، 1968.

77) م. س.، ص. 62-88.

78) ينظر عبد اللّه أبو هيف، النقد الأدبيّ العربيّ الجديد، في القصة والرواية والسرد، نشر اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2000، ص. 508.

79) ينظر سعد الحميدين، م. س.، ص. 51-54.

80) ينظر سعد الحميدين، م. م. س.، ص. 341-357.

81) م. س.، ص. 429-455.

82) م. س.، ص. 37-41.

83) م. س.، ص. 45-47.

84) م. س.، ص. 51-54.

85) م. س.، ص. 57-59.

86) م. س.، ص. 81-84.

87) م. س.، ص. 93-95.

88) م. س.، ص. 393-396.

89) م. س.، ص. 393-396.

90) م. س.، ص. 393

91) م. س.، ص. 37-41.

92) م. س.، ص 457-479.

93)

94) م. س.، ص. 336.

95) م. س.، ص. 335.

96) ينظر عبد الملك مرتاض، ملامح الأدب العربي المعاصر في السعوديّة -متابعات نقديّة لمساراته المعاصرة-، كتاب الرياض، دار اليمامة، الرياض، 2004، عند تقديم سعد الحميدين (رقم 17)، ونقلنا هذا النّصّ بشيء قليل من التصرف، ولذلك لم نُورِدْه بين علامات التنصيص.

97) م. س.، ص. 454-455.

98) م. س.، ص. 410-411.

99) م. س.، ص. 208.

100) م. س.، ص. 212.

101) م. س.

102) م. س.، ص. 225؛ 226؛ .228.

103) م. س.، ص. 243.

104) م. س.، ص. 247.

105) م. س.، ص. 257، وانظر أيضاً صفحة 256.

106) 382.

107) 415. وينظر أيضاً الصفحات الآتية من الأعمال الشعريّة للحميدين: 200؛ 208؛ 258؛ 259؛ 410؛ 413.

108) كذا بالدّيوان، ولعلّه سهو من الطّابع، إذ نرى نحن أنّ وجه كتابة هذا اللّفظ هو «يُخْطَى»، بالألف المقصورة. فهو من خطا يخطو، مثل دعا يدعو الذي يكتب في مثل حالة هذا الحرف: «يُدْعَى».

109) م. س.، ص. 208.

110) ينظر أيضاً، مثلاً: م. س.، ص. 209؛ 210؛ 242؛ 379.

111) كُتبتْ هذه العبارة في الأصل بين هلالين للدّلالة على أنّها مقولة شائعة بين المعلّمين في بلاد المشرق والمغرب معاً، فلطالما كنّا نسمع المعلّمين وهم يردّدونها ببلاد المغرب أيضاً ...

112) م. س.، ص. 476. وواضح أنّ الشاعر قلّب حروف «سكُن» ثلاثة تقليبات، بالتقديم والتّأخير، من باب اللّعب بحروف ألفاظ اللّغة، كما كنّا لاحظنا بعض ذلك في الخاصية السابعة من هذا الفصل.

113) م. س.، ص. 341.

114) م. س.، ص. .363ذلك وإنّ هذين البيتين هما من منظومة الحريريّ: «ملحة الإعراب»، ص. ؟

115) م. س.، ص. 483.

116) ينظر م. س.، ص. 149؛ 415 مثلاً ...

117) ينظر الحميدين، في م. س.، ص. 413؛ 473 وقد ذكر الشاعر أسماء آلات طربٍ كثيرة مثل الطّبلة، والربابة، والكمان، والدّفّ، وغيرها ...



تقديم:

يعرف السرد القصصي المغربي علامات متميزة على الصعيد المغربي والعربي والعالمي ولعل أبرزها الراحل محمد زفزاف الذي أبدع في القصة والرواية وترجمت أعماله إلى عدة لغات أجنبية وتدرس أعماله في عدد كبير من الجامعات العالمية (دار تموت بالولايات المتحدة والسربون بفرنسا ولايدن بهولندا وغيرها) بل إن الاهتمام بإبداعه ازداد بشكل مكثف بعد موته.

وخلال هذه الدراسة عن مجموعته القصصية: (بائعة الورد)[1] سنتناول عالماً سردياً نموذجياً وأثيراً عند الكاتب: عالم المهمشين والمحرومين والضائعين في الحياة. عوالم شخصيات تقف على حافة من صنعها أو من صنع آخرين.

1 - وظائف السارد:

يأخذ السارد في مجموعة (بائعة الورد) القصصية على عاتقه الأفعال السردية. التي سنسميها الوظائف السردية ليباشر وظيفة الوصف وأهم ميزة في أسلوب زفزاف عموماً وصف الشخصيات كمراقب لسلوكها ومؤطر لخطابها. كما في: (لا أحد يدري فيما إذا كانت الزنجية تبحث عمن يخلفها. كانت تعيش مع الورد والكلب والكنيسة المهجورة والعجائز وروح المرحوم. هل التقت روحها روحه؟! لا أحد يعرف. فكل الناس يتشبثون بالبقاء في هذا العالم. ومن حقهم ذلك لأنهم لا يعرفون ما وراء الستار. ولو عرفوا ذلك لانتحروا جماعياً هروباً من القتل والمجاعة ونظرات السخرية والاستهزاء ص 9).

ونفس الملاحظة يمكن نشرها على القصص الأخرى المؤلفة للمجموعة، فدائما هناك سارد يعلق ويعقب ويبدي مواقف حول شخصيات أو أحداث تشغل محيطه السردي. وهو هنا يقوم بوظيفة تأويلية لا تكتفي بالوصف فقط بل تنخرط في العوالم المتخيلة: (وهما يصعدان الدرج. كان يفكر في هذا المغربي الذي خانها. قد يحصل كل شيء بين امرأة ورجل قد تخونه وقد يخونها. حتى الأبناء يخونون آباءهم. وقد يخون الآباء أبناءهم وفي نهاية الأمر فإننا لا نختار آباءنا ولا أبناءنا. فكر في هذا الأمر وهو يصعد الدرج ص 43).

هناك وظائف أخرى يقوم بها السارد في مجموعة (بائعة الورد) وهي وظائف رئيسية أو ثانوية. وتمكن السارد في أغلب المواقع السردية من إبداء مواقف من العالم المتخيل أي يتمكن من تقييم أحداث أو شخصيات وإن صرح السارد بأيدلوجيته فإنه يفعل ذلك انطلاقاً من وظيفته العالمة بالخلفيات الذهنية والنفسية والاجتماعية لشخصياته:

(وفكر في المثل المغربي الذي يقول بأن البطنة تذهب الفطنة. لكن بالرغم من أنهم يأكلون كثيرا فإن فطنتهم لم تذهب. فصنعوا أشياء كثيرة مثل مبيدات الحشرات أو مبيدات الإنسان. ص 38) وفي مكان آخر تبدو هذه الوظيفة أكثر وضوحاً:

(تذكر تحت ثلج موسكو. أن في بلده كم من إنسان لا يفرق بين الألف والزرواطة أصبح وزيراً أو نائباً في البرلمان. ولماذا لا يكون هذا السائق ذات يوم نائباً أو وزيراً في بلده. لأن أمامه في السيارة ثلاثة كتب. ص 40).

إن التعليق على الأحداث في مجموعة (بائعة الورد) لمحمد زفزاف قد تأتي متناقضة أو متعاطفة مطردة حسب وظيفة السارد في القصة. وهذا يدفعنا إلى التفكير في من يحكي القصة أهو السارد حقا أم المؤلف الضمني الذي يختار للقارئ شخوصاً مثل: (الخادمة - بائعة الورد - الحارس - الخادمة - الطفل - الشاعر بورخيس - أحمد بن أبي داود - نساء - الأزواج

- الزوجات - البناء - البنات...) إن التأويل في القصص وظيفة تتجاوز السارد ليضطلع بها المؤلف الضمني الذي يبرز نفسه في مواقع سردية عديدة مستلذاً هذا الدور الاستعاري الذي يقوم به بدل المؤلف الواقعي.

2 - وظائف القارئ:

قد يحدث أن تتلقى القصة القصيرة قراءة ساذجة خاصة إذا كانت القراءة محاولة لتمثل إشاراتها وردها إلى الواقع واعتبار أحداثها حقائق فعلية خارج شعرية القصة. ويمكن تعميم الأمر على السرد المغربي بصفة عامة لأنه لحد الآن لا يقرأ بالكثافة المطلوبة ولا بالثقافة المفترضة لهذا فهو مغمور ومغبون ومهمش. ودون ريب هذا يؤدي إلى تحريف في التلقي ويضع الخطاب السردي خارج سياقه التداولي.

ولتفادي هذه البدائية في القراءة، سنحاول الابتعاد عن الإسقاطات الخارجية والاكتفاء بما هو تداولي في بنياتها. لهذا كان علينا استنباط الوحدات السردية من القصص وتصميماتها البنيوية وقد ركزت على ما هو متعلق بوظائف التلقي أي ما يقوم به القارئ أثناء القراءة من وظائف متتالية ودينامية. كما نعلم هناك أنواع من القراء:

- (القارئ الفعلي (فان ديك يوس) - القارئ المتفوق (ريفاتير) - القارئ المختبر (فيش) .

- القارئ المثالي (كولر) - القارئ النموذجي (إيكو) - القارئ الضمني (بوث، آيزر، تشاتمان، بيري) - القارئ المشفر (بروك - روز)[2] ولكل وظائفه وحيله التي ينتج بها المعنى.

ولعل أبرز ما يشد القارئ كيفما كان نوعه إلى حكاية كيفما كان نوعها أيضا تلك الجاذبية السرية المطلسمة عن كل افتضاض والأسرة بلذتها الغريبة/ المتوحشة/ الرومانسية/ المرعبة/ الحميمة..

ويبقى السؤال التالي مشروعا كيف يصنع المؤلف قارئه؟ أو بالأحرى بماذا يصنع القاص قارئه؟ وبدقة أكثر كيف استطاع زفزاف أن يشيد قارئه المغربي والعربي والغربي؟

3 – الموحدات السردية:

يوظف محمد زفزاف مجموعة من الموحدات السردية التي تشكل طرائقه السردية المميزة لتجربته القصصية. ولعل أبرزها الموضوعات المتداولة في السرد لأنها مصدر تفاعلي مع القارئ وكما نعلم فقارئ القصة القصيرة تتميز حركيته القرائية بالسرعة والشمولية فهي لا يتم تركيبها حرفاً بحرف أو كلمة بكلمة أو جملة بجملة وإنما بصور وإدراكات متتالية وكأنك تشاهد لوحة تشكيلية تندفع أمام بصرك بشموليتها وتشابكها المعقد المكثف فغالباً لا تهتم بالجزئيات وإنما بكليتها لكن عاملا آخر متاح لقارئ القصة وهو تكرار المحاولة وهنا تترسّخ الانطباعات الأولى كموضوعات أساسية في السرد وتقضي بدورها إلى إنتاج معان معينة.

وفيما يلي بعضها:

1 – موحد السخرية:

تعتبر السخرية موضوعة مفضلة عند زفزاف فهي تأخذ حيزاً هاماً في متنه السردي. لأنها تقوم بتوحيد الفضاء النصي للقصة لأن الطبيعة الزائفة لعلامات القصة تفترض ضرورة النظر إلى كل مفهوم في النص على ضوء باقي المفاهيم ونظراً لأن متيفات السخرية عديدة عند زفزاف وغزيرة بالإيحاءات فإننا سنقتصر على بعضها.

عندما تحدث السارد عن بائعة الورد الزنجية كرر أن حياتها كانت مملة وبئيسة وانتهت نهاية غريبة. فقد قتلتها خادمتها. ثم جاءت إلى دكان الورد بائعة أخرى:

(تنظر إلى السماء كأن الأرض ليست تحت قدميها. تلك الأرض التي تدفن تحتها ذات يوم. وقد يغلق الدكان مرة أخرى ويختم بالشمع إلى حين. تلك خاتمتكم جميعاً. ص 13) لاحظ هذه النقلة الساخرة التي خلخلت السرد وجعلت القارئ الضمني يحضر بقوة لملء فراغات هذا التحول من الحياة إلى الموت.

أما شخوص قصة (الفيلا المهجورة) فتعاني من الريبة والشك والفضول وتتنقل أحاسيسها من الواقع المرعب إلى أحلام تكثف هذا الرعب خاصة بالنسبة للخادمة التي لا ترى في منامها لفرط توجسها وهواجسها المتواصلة غير (سواطير، زجاجات مكسرة، وقبعات رجال الشرطة).

وفي قصة (مشي) نجد السرد يبأر من منظور طفل يعيش في مدينة القنيطرة (عام 1950-1951-1952) وفي وضعية اجتماعية مزرية بالفقر والمرض والتخلف التي تعيشها شرائح مهمّشة. لهذا كان خطابها السردي بئيساً وساخراً: (.. لا يمكن لبهيمة أن ترعى وحدها بدون إنسان، وإلا جاء إنسان آخر فسرقها وباعها أو ذبحها. والإنسان إذا لم يرع بهيمته يجيء شخص آخر فيسرقها كما هو الشأن بالنسبة للمرأة إذا لم تحرسها وترعها مثل بهيمة فإن رجلاً آخر يأتي ويأخذها. وهكذا فيجب أن يبقى الرجل خلفها أو أمامها أو بالقرب منها مثل بهيمة ص (28-29).

وينهي السارد حكايته بتعريف ساخر لحياة الطفل: (هناك من مشى إلى القبر، وهناك من مشى إلى الحج على الأقدام. أما أنا فقد مشيت في طريق أخرى. عندما طردونا من أكواخنا. تعلمت وكبرت. وتمكنت من أن أكتب مثل هذه القصة. امشوا جميعا فالطريق طويلة والحمارة..إلخ.. ص 32) وتنتهي القصة بهذا الانطباع الذي يرسب في ذهن القارئ أن الكاتب الضمني وإن لم نقل الكاتب الحقيقي عاش ظروفاً قاسية ولولا مقاومته وتحديه لها لما استطاع أن يصبح كاتبا للقصص.

تزداد مهارة السارد في استثارة القارئ بأوهام جديدة حين يستدعي

خورخي لويس بورخيس الكاتب الأرجنتيني المعروف ليحضر محاكمة الأفشين قائد جيوش المعتصم. وعندما نعرف مكان المحاكمة ستتكاثف أوهام القارئ. المكان هو الآخرة بما تستدعيه من تصورات دينية ومرجعيات أدبية.

سيكون تعليق بورخيس على هذه المحاكمة/ المهزلة التي تلخص تاريخ الجريمة والاغتيال. يقول صاحب (الدنو من المعتصم): (يالكم من أناس طيبين تعرفون كيف ترحبون بالأموات. ولو كنت أعرف منذ زمان أن هذا العالم جميل لانتحرت وعلى كل حال فلتبق هذه القصة سرية. لأنهم لو علموا هناك بأن هذا العالم جميل لانتحروا جماعيا. إلا أنهم يفعلون ذلك بطريقة أخرى. مساكين ص 106).

يرى (إيزر)[3] أن التجربة الجمالية للقصص تتمثل في عملية خلق الأوهام ونسفها. وفي نفس الوقت تكوين أشكال من المعنى وتبديدها. وإذ يبدأ القارئ من لحظات عدم التحديد أو الغموض، فإنه في الوقت نفسه يمارس استقباله الإبداعي ويعيش واقعاً نصياً لا يتطابق أبدا مع معنى معين، بل ينشأ داخل إطار رؤى دائمة التغير.

إن طاقة التغير في مجموعة بائعة الورد تغني أفق الانتظار عند القارئ وتغني القصص أيضاً. ومرد ذلك بالأساس إلى الوحدات السردية التي يعتمدها الكاتب كموضوعات مركزية في سرده. ومنها أيضاً:

2 – موحد العبث:

يحاول السارد في أغلب القصص أن يؤجج أعماق سرده كي تبدو مضاعفة ومبالغا فيها وربما كلاشعور لقارئ منزعج من صيرورة السرد المتهكمة.

اخترت هنا موضوعتين أساسيتين هما: (الحياة والموت)، (الرجل والمرأة) وسنلاحظ مدى تحكمهما في الخطاب السردي للمجموعة.

أ - الحياة والموت:

هناك الحياة التي تحياها الشخصيات ثم هناك الموت الذي ينتظرها. غير أن بعض الشخصيات تحيي الموت بدل أن تنتظره. وهنا تكمن المفارقة التي يلح السارد على استثارتها. لم هذه الشخصيات دون سواها دائمة التفكير في الموت؟

بائعة الورد لا تكف عن الحديث المرحوم وتنتظر حياة أخرى إلى أن لقيت حتفها على يد أقرب الناس ظاهرياً إليها (خادمتها). كأن السارد يريد أن يقول للقارئ أن الموت يأتي من أقرب الأماكن. كما أن الشك والريبة لا يؤديان كسلوك إلا إلى الموت. وهذا ما تفعله السلطة فهي تشك في كل ما يحجب عنها حتى الحدائق تخربها.

وفي مكان آخر متخم برائحة الجثث التي فرض عليها أن تكون كذلك: (ربما كانت نساء ما وراء الطريق، في المنخفض، وتحت خيام الوبر يفعلن نفس الشيء. ولذلك كثر موتاهم وقل أحياؤهم. وعلى كل حال، فسوف يموتون فيما بعد كما مات الذين سبقوهم. قد نموت بالسحر أو بغيره. فهناك أشياء أخرى تقتل ص 27-28).

فالناس في قصة (مشي) تموت بالأمراض والأوبئة كما تموت بالجهل والشعوذة. ويختزل السارد حياة شخصياته في نمط وجودي يرزح تحت حتمية الموت في الحياة والحياة في الموت: (هناك بشر يموتون وبشر يعيشون، ونساء يولولن ويلطمن أفخاذهن وأحناكهن ويمزقن ثيابهن. لكن كل ذلك سوف ينتهي ذات يوم. كما انتهت أشياء كثيرة في الحياة وابتدأت أشياء أخرى. وعلى سبيل المثال قد تبدأ الحرب لتنتهي ذات يوم. ثم تبدأ حرب أخرى لتنتهي وقد يولد شخص آخر. ص 30).

يعبر السارد عن عبث الحياة وديمومتها الفجائعية التي تنسى ليواصل الإنسان مشيه في الحياة. نوع من الرغبة في تطهير النفس من الذنب والعجز.

(الطرق طويلة والحمارة ماشية إلى أين؟ لا أحد يعرف. هناك من مشى وسكن أكواخا قرب المحيط الأطلسي وهناك أيضا من مشى وسكن خيام وبر الإبل. وهناك من مشى فقدر عليه أن يموت منفردا منعزلا يلعب الأطفال فوق قبره، ص 32).

تبدو الآن دلالة الـ (مشي) واضحة، فهي تعني الحياة في العالم الثالث المحاصر بالفقر والمرض والأوبئة والتخلف.

ولا يخفي السارد في بعض القصص منظوراً نقدياً لعالمه بالموازاة مع العالم الآخر خاصة (موسكو/جنوة) لعقد مقارنة ساخرة بين وطنه المتخلف والعالم المتحضر. فهناك فروق شاسعة في الذهنيات والطموحات وهذا يسقط القصص في تقريرية حادة يسيطر عليها الانفعال وليس التقنية القصصية نوع من الانزياح الأيدلوجي المعروف به الكاتب محمد زفزاف.

يعاني السارد في قصة (كيف نحلم بموسكو) من رهاب الموت وكأن الاحساس بالعجز والفشل في تحقيق الرغبات المشروعة أحال وظيفته إلى مشروع حلم غير محقق ليغدو الأكل أحد موضوعاتها الأساسية: (وفكر في ذلك المثل العربي الذي يقول بأن البطنة تذهب الفطنة. لكن بالرغم من انهم يأكلون كثيرا فإن فطنتهم لم تذهب، ص 38).

وفي موقع آخر يدور حوار بين المرافقة الروسية والشخصية الرئيسية في القصة:

(- لا تغضب يا حبيبي، سوف نغير لك الغرفة. تعال لنتناول طعام الافطار، كل جيداً. انك تبدو نحيفا كما لو كنت من الحبشة.

- سوف أشرب شاياً أسود. هذا يكفيني.

- لا سوف تأكل جيدا. وسوف ترى كيف يأكل الروس في الصباح. ليس سهلا أن تقاوم البرودة الشديدة بدون أكل. أنت الآن لست في إفريقيا، ص 36.

وإذا كان الطعام أحد المؤشرات الدالة عن الفروق بين عالمين فإنه

كذلك أحد التمثيلات المشكلة لوعي الإنسان الإفريقي الذي يعاني من الفقر والجوع والموت المحقق.

ولعل هذا ما يفسر رهاب الموت الذي يصاحب السراد الإفريقيين في قصص زفزاف، لكن هذا لا يمنع هؤلاء من التفلسف حول الموت الذي يوجد في كل مكان لكن أسبابه تختلف:

(- يا إلهي ربما كان قدرك هنا، وسوف نموت كلنا نتساوى في المرض والموت.

قال:- الموت لا يهمني لقد ماتوا قبلنا، وسوف نموت كلنا نتساوى في المرض والموت.

- والحب؟ ألا نتساوى فيه؟

- قد نتساوى فيه كما نتساوى في الكراهية والأنانية والكيد لبعضنا البعض. وقد نتساوى في حب هذا الشيء أو كراهيته. إن الإنسان كائن غريب هناك من يدوس وردة وهناك من يهديها لحبيبته. هناك من يصنع عربة للأطفال وهناك من يصنع مدفعا للرجال. الأطفال يتدربون على أسلحة بدون رصاص عندما يكونون صغارا لكنهم عندما يكبرون يحققون أحلامهم فيقتلون. عالم غريب أليس كذلك؟ ص 42).

وفي شاطئ جنوة ورغم الجمال الباذخ ورفاهية العيش يحضر هاجس الموت أيضا: (كما يموت الإنسان في جنوة فإن الإنسان يموت هناك. لا فرق إن الناس ينسون أن هناك شيئا اسمه موت محقق. مهما تناكحوا وتناسلوا وعمروا وغدروا واستنفروا أو استقروا. لا يعجبك الحديث عن الموت. هذا شيء طبيعي وأنت تعرفه أكثر مني. آه، يجب ألا نتحدث عنه في الصباح الباكر!! ومتى نتحدث عنه. وهو حاضر في أية لحظة. إنني أتحدث معك الآن وفي هذه اللحظة يكون العديد من الناس قد ماتوا وآخرون ولدوا ص 57).

خاف من الموت؟! إنك أحمق إنهم هنا لا يخافون من الموت. ولذلك فهم يأكلون كثيرا ويشربون كثيراً، ص 59).

إن التكرارية الحتمية لهذا المؤشر يفتح أفق التأويل على مصراعيه. لماذا يكرر الكاتب تيمة الموت وما يتساوق معها من رغبة في الحياة؟ إن الموت في المجموعة لا يحقق دلالتيه إلا في سياقات السرد ووظائف السارد. فالرؤية السردية للسرّاد متخمة بالقلق الوجودي والشك في حياة أخرى. ويبرز ذلك في عدد كبير من أعمال زفزاف القصصية والروائية فهي مدموغة بطابع الوجودية كتيار فلسفي وأدبي.

ب - الرجل والمرأة:

يعيش السارد في فضاءات متعددة من المجموعة في تعارض صارخ مع المرأة. فهي إما بائعة ورد مملة وبئيسة أو خادمة قاتلة ومجرمة. أو خادمة أخرى فضولية مهووسة. أو امرأة مدعية للمعرفة والإبداع. أو امرأة بضاعة. أو زوجة خائنة.

إذا كان القارئ يبحث عن الحب في موضوعة العلاقة بين المرأة والرجل فالحب غير موجود. لأن السرد صحراء قاحلة تقتل الطير وتغيض الماء ولا تنفث غير الرياح والعواصف. وحتى ذلك الحب الجميل الضئيل في قصة: (كيف نحلم بموسكو) فقد تبخر لأنه مجرد حلم مستحيل التحقق. ماذا تبقى إذن من هذه العلاقة؟ (غالباً ما يكون إيروس حاضراً بين رجل وامرأة. مثلما يكون الشيطان حاضرا بين رجل وامرأة ص 70).

ما يبقى إذن من هذه الرغبات المادية العاصفة بالحب الإنساني غير الجنس العقيم المفضي إلى الانحراف والعنف والإدمان.

تركيب:

يمكن من خلال هذه الدراسة استنتاج المعطيات التالية:

- الوظائف السردية في مجموعة (بائعة الورد) وظائف اجتماعية نقدية لأنها ترصد متغيرات المجتمع المغربي على الخصوص. تعري مساحيقه بوعي

نقدي يدعو إلى التمرد على الأوضاع كيفما كانت لأن هدفها هو التغيير حتى ولو كان هذا التغيير نحو الأسوأ.

- الموحدات السردية تؤشر على فضاء مترع بالعنف واليأس والعبث والإحباط والتسلط والقهر والحرمان وتكلس الحب.

- لقد أصر محمد زفزاف طيلة تجربته الإبداعية أن يكون الصوت السردي المتميز للمحرومين والهامشيين كاشفا عوالمهم منتقدا تمثلاتهم وفاضحا أسباب أوضاعهم المزرية.

الهوامش والمراجع

1) محمد زفزاف: بائعة الورد . منشورات عكاظ. الرباط 1996 - 128 صفحة.

2) ش ر كنعان: التخييل القصصي الشعرية المعاصرة. ترجمة لحسن حمامة نشر دار الثقافة الدارالبيضاء 1995.

3) كارل هاينز ستيرل: قراءة النصوص القصصية. ترجمة نشوى ماهر. مجلة فصول. المجلد الثاني عشر. العدد الثاني صيف 1993.



المقدمة:

شد الأدب الفلسطيني المعاصر اهتمام الدارسين لسببين أساسيين:

- السبب الأول: عالج هذا الأدب قضايا إنسانية نبيلة كالحرية والعدل والسلام.
- السبب الثاني: مثل هذا الأدب منعرجاً

جديداً – في جدول الثقافة العربية – له خصوصياته الفنية. فلمع في فن السرد أدباء فلسطينيون وسموا ملامح الأدب الفلسطيني بعلامات مميزة ومنهم: غسّان كنفاني، جبرا إبراهيم جبرا، إميل حبيبي، توفيق فيّاض، رشاد أبو شاور، سحر خليفة، سميرة عزّام، ليلى الأطرش، وليانة بدر.

نهتم في هذه الدراسة بليانة بدر روائية وقاصة فلسطينية، ولدت في القدس. نزحت عام 1967 إلى عمّان. درست في الجامعة الأردنية. حازت على ليسانس فلسفة وعلم نفس وعلى شهادة علم النفس العام من جامعتي بيروت العربية والجامعة اللبنانية. عملت صحفية في بيروت كما شاركت في العمل النسائي التطوعي في المخيمات. عاشت بعد عام 1982 في دمشق ثم في تونس حيث عملت في دائرة الثقافة الفلسطينية، ومع التسعينات التحقت بمنطقة الحكم الذاتي الفلسطيني رفقة زوجها ياسر عبدربه وزير الثقافة والإعلام بالسلطة الوطنية الفلسطينية بغزة.

أصدرت ليانة بدر العديد من الأعمال الروائية والقصصية ومنها: بوصلة من أجل دوّار الشمس – رواية – سنة 1989 التي ترجمت إلى الإنجليزية والفرنسية، عين المرآة – رواية سنة 1991 – نجوم أريحا – رواية – سنة 1993، ولليانة بدر أربع مجموعات قصصية وهي: قصص الحب والمطاردة، شرفة على الفاكهاني، أنا أريد النهار وجحيم ذهبي، ترجمت العديد من قصصها إلى الإنجليزية، الهولندية، الفرنسية، البولندية،

والإسبانية، لها خمس قصص منشورة للأطفال إلى جانب موهبتها في فن الرسم.

ليانة بدر أديبة متعددة المواهب والنشاط الثقافي والسياسي فهي روائية وقاصة وفنانة تشكيلية وصحفية، فكل هذه التجارب والفنون تداخلت في نسيج رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» موضوع دراستنا وفق منهج تحليلي يستفيد من المناهج النقدية الحديثة في فن السرد ومنها اعتمدنا دراسات ت. تودوروف T. Todorov وجيرار جينيت G. Genette وفيليب هامون Philippe Hamon وغايتنا الوقوف على تقنيات البناء الفني في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» حتى نتبين موقع هذه الرواية في عالم الرواية الفلسطينية المعاصرة.



دلالة العنوان:

«بوصلة من أجل دوّار الشمس» عنوان لافت فالبوصلة تدل على اتجاه المكان، وهي الدليل الصحيح للمسافر كي لا يتيه، وأما دوّار الشمس فهو نبات ذو زهرة صفراء مستديرة تدور حسب حركة الشمس تستمد منها الحياة في عبادة دائمة لها. وفي الرواية تتيه جنان بحثاً عن مدينة أريحا المكان المفقود، وزهرة دوّار الشمس ترشدها إلى المكان، فعنوان الرواية رمزي يضرب في عمق الديانات القديمة فقد عبد المصريون القدامى قرص الشمس مصدراً للحياة والنور فأقاموا لها المعابد وقدّموا لها القرابين، وكذلك كان ومايزال الفلسطينيون يتعبّدون المكان المسلوب – فلسطين – من خلال دوران الشمس معتقدين أن فلسطين هي مركز العالم وسرّته، ومنه تتبع الحياة فتبدأ رحلة البحث عن المكان المفقود مع الشمس بزوغاً وغياباً في رحلة زمنية دؤوب يحمل لواءها جيل بعد جيل حتى العصور على الفردوس المأمول والاستقرار فيه، ولن يكون الوصول إليه إلا ببوصلة لا تخطئ الاتجاه ولعلها في الرواية الثورة أو الرأي السياسي السديد الذي يعيد المكان – فلسطين – بنباته المعهود

دوّار الشمس الذي ظل ماثلاً في مخيلة الساردة منذ خروجها من مدينها أريحا قسراً فكلما شاهدت الشمس تدور استيقظ في داخلها دوّار الشمس بفلسطين.

الوصف

ينشأ الوصف متلازماً مع السرد، فلا سرد دون وصف ولا وصف دون سرد، ولكل واحد منهما خطابه الذي يدعم النص السردي، فخطاب السرد يستند على الحركة ويعتبر الزمن الركيزة الأساسية له بينما خطاب الوصف ينقل الصورة والمشهد ويعتبر المكان قوامه الأول وكلاهما الوصف والسرد يكملان بعضهما البعض فالسرد «تشخيص الوقائع والأفعال والأحداث في حين الوصف هو تشخيص لأشياء وأشخاص»[1].

اعتبر البعض أن الوصف عائق يساهم في إيقاف السرد وهي نظرة متعجلة وغير ثاقبة، لأن السرد لا يكون دون وصف وإذا قيمت الأحداث والأفعال دون وصف تكون جافة وجامدة فلا وجود فيها لروح المتعة الحكائية عكس الوصف الذي يمكنه التخلص من السرد ولكنه في ذات الوقت يضيء الفعل الحكائي «فمن لا يجيد الوصف لا يجيد الكتابة»[2].

عرف الوصف مثل السرد والفضاء والزمان تطورات وتقنيات متعددة لها دلالات متنوعة دعت دارسي الوصف إلي البحث عن وصف خلاّق، قسّم فيليب هامون (Philippe hamon) الوصف إلى عدة أنواع ومنه: وصف الزمن ووصف الأمكنة والمشاهد ووصف المظهر الخارجي للشخصية ووصف الكائنات المتخيلة.

السرد والوصف ضروريان لتشكيل الفن الحكائي، فالوصف يتداخل مع السرد فكلاهما يخطط المسار الحكائي وقد حدد جيرار جينيت (G. Genette) ماهية كل منهما بقوله: «إن الأمر يرجع دون شك إلى أن الأشياء يمكنها أن توجد بدون حركة ولكن الحركة لا توجد بدون أشياء»[3].

لم يهتم الأدباء والنقاد في الماضي بالوصف على اعتبار أنه دخيل وموضوع لخدمة السرد فأهملوه وتحاشوه خوفاً من الإطناب الممل ولكن الدراسات الحديثة أثبتت أهمية الوصف، من خلال سيطرته في بعض الأشكال الروائية المعاصرة. وقد عبّر عن ذلك آلان روب غرييه A. Robe Grillet بقوله «لقد كان الوصف يستخدم في تحديد الخطوط العريضة لديكور الرواية ثم لإيضاح بعض العناصر التي تتميز بشيء من الأهمية وتعبر عن شيء ما، أما الآن فلا نتحدث إلا عن جمادات وأشياء لا تكشف عن شيء ولا تعبر عن معنى»[4] وبالتالي أضحى البحث عن الوصف بحثاً عن وصف خلاق «يخترع عالماً بكل ما في العالم من تماسك وينزع إلى انبعاث معنى يدخل معه في صراع»[5].

الوصف جزء لا يتجزأ من العمل الروائي تستمد منه الرواية القدرة على التمثيل والخيال وتدخل القارئ إلى مكونات يعتقد أنها الواقع وما هي بالواقع.

احتفت ليانة بدر في روايتها «بوصلة من أجل دوّار الشمس» بالوصف فكانت العين الحاسة الأهم في نقله فالعين لا ترى ولا تصوّر عند ليانة بدر إلا ما ينعكس في إحساسها وقد جاء الوصف في هذه الرواية على ثلاثة أشكال هي:

وصف الأشياء:

❖ المستشفى:

شكّلت الأشياء أهمية كبرى في الرواية لأنها تنقل الجانب الآخر من الحركة فهي صيغة لمزيد من الكلام إذ تؤثث الأشياء لمشاهد العين ولو كانت من الذاكرة «دم!... والتفتت بماغتة ودهشة إلى المصدر الذي تنزلق منه البقعة الحمراء... دم يتداخل في الرمادي والأزرق والأبيض وينبع بين شقوق الذاكرة... النسيان»[6].

لم يكن وصف صورة الدم عابراً أو اللون الأحمر تنميقاً للوصف في الرواية بل كانت الساردة واعية بهذا الوصف لما يشكّل الدم عند الفلسطيني من شعور بالمعاناة ومسيرة للذبح المتواصل فلا فرق بين دم ذبيحة الجزار ودم الفلسطيني «وجدتني أنظر بعفوية إلى بقعة الدم الممتزجة بالوحل والماء»[7] يتركّز الوصف على الدم الذي يشكّل مشوار الوجود الفلسطيني ويرتبط هذا الوصف بحدث الذبح تارة والقتل تارة أخرى كما يرتبط بالزمان والمكان فقد بينت الساردة أن الدم هو الحقيقة اليومية والوعي بالقيمة الرمزية «التي يعطيها الفضاء اليومي عن واقع وقضية وأفق الناس الذين يحكي عنهم»[8].

التقطت الساردة صورة الدم مما تراه يومياً وهي تعمل ممرضة في المستشفى، فكانت هذه الصورة تبعث في نفسها شعوراً غامضاً لأنها تعيدها إلى ذاكرة الضحايا فيرتبط وصف الدم بوصف المهنة والأدوات المستعملة «يداها تقتران دماً قانياً والإبرة المعدنية تأتي وتروح بين زوايا اللحم المسلوخة المثقوبة إنها تصرخ وأنا أهدئها بالقياء وحرقة»[9].

❖ وصف الآلة الكاتبة:

وصفت الساردة الآلة الكاتبة فأحالتها إلى مجموعة من الأفكار إذ تختلف الكتابة باللغة العربية عن الكتابة باللغة اللاتينية وأهم اختلاف هو الاتجاه من اليمين إلى اليسار أو من الشرق إلى الغرب «أحسست بغثيان خفيف والكلمات تنساب مسرعة من اليمين إلى الشمال من الغرب إلى الشرق»[10] وهذا الوصف يجسد اختلاف الحضارتين الشرقية والغربية فترسم ملامحه الكتابة التي تعبر عن هذه الحضارة أو تلك وتشير الساردة إلى أهم الشخصيات التي تتبنى فكرة الصدام بين الشرق والغرب وهذه الشخصية هي عامر بن سليمة «بدأت بدق الحروف التي ترتسم على الورقة البيضاء مسرعة في سيرها من اليمين إلى الشمال من الغرب إلى الشرق. الغرب والشرق قطبا معادلة عند عامر بن سليمة الحاجة»[11].

❖ وصف الجدران:

وصفت الساردة الجدران التي مثلت فراغاً يستهوي من يريد الكتابة عليها فهذه الجدران هي السجل الحقيقي للواقع الفلسطيني في المخيمات وهي الموقع الذي يعبر عن الحرية والقمع في آن معاً «هذه الحيطان الواسعة البيضاء رهن إشارتك اكتبي عليها ما تريدين»[12] لقد كانت صورة الجدران في الرواية سجلاً للحياة والموت فعليها تكتب عبارات الحرية وتلصق الإشهارات وصور الشهداء «الحيطان تزدحم بملصقات الأفلام الحديثة وصور الشهداء تضحك أو تبكي»[13].

❖ وصف الطائرات الحربية:

رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» كوّة للفرجة على صور الحرب المدمرة للإحساس الإنساني ونص لنماذج من أجساد ممزقة أثناء الحرب فقد تداخل الوصف مع السرد حتى أضحى كلاهما واحد لأن هذه الصورة تعبر عن مغامرة الوصف وقدرته على الحركة والإنتاج السردي فهو «فضلاً عن أنه تشكيل إضافي للمعنى هو إضاءة أخرى للفعل الحكائي»[14].

الحرب مشهد من المشاهد اليومية تعيشها الشخصيات مكاناً وزماناً فجاءت في الرواية ذات قيمة درامية وتراجيدية «إن هذا القصف على قاعدة فدائية قريبة من المعهد يا إلهي! هذه المرة الثانية ركضنا ثم ارتمينا تحت جذع شجرة خوخ تجوّفت الأرض قربه تلاطمت أصوات الموج الداوي وهدرت عبر التربة، وتناثر غبار كثيف وحصى يختلط بأعقاب الجذور الجافة على جوانب الأخدود الصغير، والتمعت في السماء توهجات لقطع معدنية تشبه صلباناً معقوفة سوداء تنقض على الأرض انقضاضاً لولبياً مباغتاً»[15].

ليست الحرب تلك النقطة التي تشكّل فاصلاً بين زمن وزمن بل هي مشهد يشد النظر ويستدعي التفكير في الحياة اليومية في نص «بوصلة من أجل دوّار الشمس حيث تخلق عالماً حزيناً يشير إلى واقع مألوف في حياة

الشخصيات فالطائرة الصليب الأسود الذي يحمل صورة الماضي أي الحروب الصليبية ثم صورة الحاضر أي القنابل الحارقة والغارات المرعبة التي تفتح للموت آفاقاً سواء في الوطن أو في المنفى «حوّم الرعب على وجه سماء رصاصية صمّاء واتخذ شكل رصاصة تثقب ظهري عمودياً وتفتح فيه مجرى ضيقاً مستقيماً»(16).

تصف الساردة الطائرات الحربية التي تدمّر الإنسان والطبيعة معاً. «تقصّفت فروع الأشجار التي أصيبت برشاشات الطائرات وارتفعت أبواق السيارات مذعورة تتصادم على الطريق العام وانثالت جموع الطلاب يبحثون بين أشجار السرو والصنوبر عن آثار الجنوع المحترقة»(17) الحياة في الحرب هي نوع من الموت المطبق على كل شيء «هي ترقد في قبر مغلق بحجر رخامي أبيض ونحن نتمدد في قبر مفتوح تحت سماء رمادية تعج بالصلبان المعقوفة الفضية اللون تتحول إلى السواد تحت ظل الغيوم»(18).

❖ وصف الدبابات:

وصفت الساردة الحرب البرية فالدبابة صورة من صور الموت الزاحفة فوق الأرض وكأنها في وصف هذه الحرب تستمد استعارات ورموز حقيقة لتصوغ من خلالها خطاباً صامتاً حول الحرب المروعة لتنقلها إلى تفكير القارئ فالصمت ليس فضاءً فارغاً وإنما هو عنصر مكمل لتركيب جمل إذ تقف أحياناً حركة النص فيشعر القارئ بالحاجة إلى الربط والإتمام اعتماداً على تفكيره الخاص وتخيله للافتراضات التي تربط بين ما قيل وبين ما سكت عنه.

الدبابة كتلة من المعادن التي صنعها الإنسان ولكنها أيضاً كتلة متحركة ولها أصوات وهذه الأصوات تحمل رموزاً واستعارات للموت «الدبابة تجأر وتزحف باتجاهه، تبدأ رمايتها بمدفع الخمسمائة وفلاحة يتقدم دون أن يرمي. الرصاصات تتفجر ذبابات معدنية تتطاير حول وجهه وحول قامته

القصيرة لا تصيبه الرصاصات النحاسية، تزخ كالمطر الثقيل وهو يتابع اقترابه نحوها»[19].

❖ وصف الشظايا:

الأشياء في الحرب ليست جامدة بل متحركة وفاعلة وهذا الفعل يأخذ دوره في تقديم وصف ذا حركة وتفاعل مع الشخصيات فيصبح الوصف وصفاً سردياً يحرك أحداث الرواية «لم ترتعب شهد الشجاعة حينما مسّت أطراف شعرها رصاصة طائشة سحبت من حينها قطعة حديدية ثقيلة ووضعتها في كفّي وقالت هذه شظية أوشكت أن تصيبني بالأمس»[20].

صور الحرب متعددة فكان الوصف تارة نقلاً لما هو مرئي وتارة تعبيراً عن معاني الخوف أو الشجاعة التي انتابت الشخصيات فالقنابل الفوسفورية إذا سقطت تحرق أجساد المستهدفين ولكن إذا تعاملوا معها بحكمة وشجاعة وخلعوا الثياب وتعفّروا بالتراب نجوا منها.

❖ وصف المكان:

تغتار الساردة من الأمكنة الطبيعية ما يناسبها فتعيد تصويره على الورقة مثرية معانيه بمباهج جديدة وسمات لم تكن فيها من قبل وقد بيّنت الساردة أن الوصف يبنى سواء بالنظر إلى شيء موصوف أو بالحديث عنه أو العمل عليه فهو يحتاج قبل كل شيء إلى الحواس التي تنوع له الأشكال والصيغ وتفتح للسرد قضايا جديدة تمكنه من تفعيل فنياته وتحركه.

❖ السماء:

مثلت السماء الخلاء الذي يفرغ تارة ويمتلئ تارة أخرى والساردة عندما تصفها تحيلنا إلي الامتداد ورموزه فإذا كانت السماء فارغة تبرز لحظات السلم والأمان «نظرت من نافذة الغرفة وجدت السماء صافية زرقاء موشّحة بالقليل من الأبيض»[21] بنت الساردة الوصف من خلال النظر

وأحالت إلى معاني السماء الفارغة إلا أنها تبدو مليئة بالطائرات المعادية «بين الحين والحين انظر إلى السماء لتفحص الطقس قبل الذهاب إلى العمل أو لمعرفة عدد الطائرات العدوّة التي تمر على ارتفاع شاهق. تكسر الحاجز فيهوي الصوت مجوّفاً إلى بطن الأرض في المخيم»[22].

لا تثير السماء في النفس إحساساً بالامتداد والأحلام واتساع رقعة الأمل والحلم القريب من الإله بل أضحت ذات حركة مرعبة تدعو إلى التفكير «لا يعني ما يقوله النص ولكن ما لا يقوله»[23].

انقطعت علاقة الفلسطيني بسماء الوطن وبالواقع ولكنها بقيت صورة من صور الذاكرة تشكل الحنين والعودة إلى الماضي فيحول عامر تغيير هذه الصورة إلى واقع عندما يختطف طائرة ويحلق بها في السماء هي المكان الوحيد الذي يجتمع تحته الناس ويخططون ولكن مجتمع الرواية مشتت ومشرد وكل مجموعة تعيش تحت سماء بأسماء مدن المنفى إلا أن اختطاف الطائرة يوحد المشاعر فكل الفلسطينيين يهتمون بهذه الطائرة يساندون المغامرين. وهم في السماء والغيوم تحيط بالطائرة المخطوفة ومصيرها مجهول.

❖ وصف المخيم:

يمثل المخيم الجانب الأساسي للمجتمع الفلسطيني بعد النكبة فهو صورة لحياة البؤس والمعاناة التي عاشها هذا الشعب ومع ذلك هو موقع انطلاق الثورة الفلسطينية، فلا توجد رواية فلسطينية لم تعر هذا المكان الاهتمام اللازم لما له من تأثير نفسي وفكري وأخلاقي على شخصيات الرواية فقد خلق أوضاعاً ووسائل تعبير جديدة عند الروائي الفلسطيني، جنان تصف المخيّم في الأردن فتقول «أرض مزدحمة بالبرّاكات والأكواخ والبنايات يدب على سطحها آلاف الأطفال وملايين الزواحف»[24].

ولا يختلف الحال في مخيمات بيروت فالشوارع فيها الأوساخ والروائح

الكريهة «اقفز على القناة المكشوفة حيث تسحّ مياه المجارير الدبقة الهلامية فتعبق رائحة عظام الأسماك المتعفنة والجلد المدبوغ حديثاً مع لزوجة القاذورات المتكاثفة»[25].

يوجد فرق كبير بين صورة بيروت وبين مخيّمي شاتيلا وصبرا المتاخمين لها فبيروت تمتاز بالجمال والتنظيم العصري بينما مخيم شاتيلا صورة من الصور القبيحة المعلنة عن فقر مدقع وظروف صعبة يعيشها الناس لم تكن العين هي التي تنقل الصورة فقط بل شاركتها حاسة الشم «الرائحة نفسها شيء غريب غامض متمازج مع رائحة التراب الرطب المنقوع بمخلفات ماء الغسيل الذي تدلقه النسوة تتخذ البيوت شكلاً شعاعياً وهي تتداخل بين بعضها والتجمعات السكنية في مخيم شاتيلا تدل وتوصل إلى وجهات متعددة من هنا ممر يؤدي إلى بيوت أهل فرادة ومن هنا تبدو أكواخ ومساكن أهل مجد الكروم»[26].

وصفت الساردة الظروف السكنية وتفاصيل الحياة اليومية في مخيم صبرا «الجزّارون يعلقون ذبائحهم ويزينونها بضمم البقدونس وعشرات العربات اليدوية الفارغة تنتظر من يستأجرها كي يبيع عليها حمولة النهار أقفاص الدجاج المزدحمة بالفراخ البيضاء والسوداء وأسراب الذباب التي تحوم فوق تلال القمامة المتراكمة على مداخل الأزقة المؤدية إلى السوق... كانت بقعة كبيرة من الوحل الرمادي تلطّخ الأسفلت الكابي المهشم وكان هناك بقعة كبيرة من الدماء»[27].

يحمل الوصف في ثناياه ملخصاً لكل ما في المخيم من هموم وأحزان فمن وسط تراكمات الوحل يبحث الفلسطينيون عن الكرامة فتمتزج دماء الذبح بدماء الاستشهاد فوق تراب المخيم.

كانت لغة الوصف مزيجاً بين الوصف والسرد «إننا ونحن نصف إنما نخبر المتلقي من حيث لا نشعر بأحوال نسردها عليه»[28].

ومنها وصف مكاتب الفدائيين في مخيم البقعة في الأردن قبل عام

1970 ففي هذا المخيم قد زينوا الجدران بصور الشهداء من أجل الأرض «المكتب كوخ تنكي صغير تلتصق على جدرانه المثقوبة صور الشباب الذين استشهدوا»[29].

وصف الشخصيات:

❖ وصف رجال السلطة:

الساردة تنقل الوصف من الإجمال إلى التفسير في تحديد ملامح الشخصيات ولم تعتمد في وصفها على نقل الصورة فقط بل اعتمدت على الهواجس والأفكار إذ إن رجال السلطة لا يمثلون حسب الساردة إلا العنف والقمع «رأيت أبي قادماً باتجاهنا يصطحب رجالاً غرباء لا نعرفهم رجال قاتمون يرتدون معاطف طويلة في الربيع... دب في رعب غامض فسألته: وإلى أين تذهب؟ استعجله الرجال»[30].

الغموض والتجهم والفظاظة صفات لا تتغير عند رجال السلطة والساردة تحاول تفسير ذلك عند متابعة المغامرة أو في تداعي ذكرياتها «توظف حركة السرد هذه لمعاضدة موقف أيديولوجي تؤديه حركة القصة»[31].

جنان في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» فلسطينية تنتمي إلى المقاومة مثل والدها وأمها وهذه المقاومة في خلاف مع النظام الأردني ورجال الملك لابد أن تكون صفاتهم «معبّرة عن صورة سلبية أو نموذجاً أقصى للدناءة والقبح جسمياً ومعنوياً»[32] حسب ما تراه هذه الشخصية.

تنشر أجهزة المخابرات الملكية الرعب بين الناس وتحرمهم من حقهم في الحرية فتحمّل الساردة هذه الفئة صفات مليئة بالرموز الغامضة لتكشف عن حقيقتهم الحاضرة بين الناس وتركز الوصف على الحواس وما تحمله من معانٍ فعيونهم منتشرة في كل مكان لنقل أخبار الناس وتسليط العقوبة عليهم

تقول الساردة «ملك يقتني جنده مثل النعاج السوداء ويوزع جواسيسه أنوف تجسس واقتفاء للأثر»[33] من المعروف أن الصفات التي ينطق بها السارد عن الشخصية هي صفات حيادية وموضوعية والواصفة في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» نقلت صورة المحقق لتتبين من خلالها انقطاع لغة الحوار بين شهد وجنان وبين سلطة الملك فصوت المحقق يعلو وهو يبتسم ويهدد الفتاتين وفي نفس الوقت يقطع لغة الحوار مع المقاومة.

تقدم الساردة صورة طريفة للسجّانة فملامحها مثل كل ملامح رجال السلطة «استقبلتنا امرأة قصيرة ممتلئة ترتدي الزي العسكري وتحمل وجه رجل عجوز عرفنا أنها شركسية تحمل رتبة نقيب أول»[34].

الأوصاف التي قدمتها الساردة بشكل متقطع لهذه الشخصيات تتدرّج من المظهر الجسدي إلى «الطبيعة الخلقية والنفسية»[34] لتلائم الدور فهي لا تظهر كثيراً في الرواية ولكن وجودها يحرك الشخصيات الأخرى وينقلها عبر الزمان والمكان فيؤثر على هيئتها وطبيعتها من خلال ما تمارس من عنف ضد الشخصيات الأخرى.

❖ وصف الشخصيات الفلسطينية:

تمثل هذه الشخصيات الركن الأساسي الذي يقوم عليه القص لأن الرواية تعالج الوضع الفلسطيني في المنفى بعد عام 1967 هذه الشخصيات شخصيات ورقية ذات دلالة قابلة للتحليل والوصف أعلن في بداية الرواية بواسطة الأوصاف والنعوت والأسماء وهي عامر، شاهد، شهد، جنان، ثريا، سليمة الحاجة وأم محمود تتدرج الساردة في تقديم الأوصاف إلى أن تختزلها وتقتصر على أهمها دلالة فالسارد يعود إلى هذه الأوصاف عند الضرورة «إذا لاحظ أن إخفاءها سيؤدي إلى التباس في المعنى أو تداخل في الدلالة»[36].

لا يتم التعرف عن الشخصية إلا بعد كم هائل من المعلومات المقدمة وهذه المعلومات قسّمها فيليب هامون (Philippe Hamon) إلى معلومات

مقدمة حسب الكمية تعتمد إلقاء الضوء حول الشخصية ومعلومات مقدمة حسب النوعية أي المصدر الذي قدّم تلك المعلومات سواء كان السارد أو الشخصية نفسها أو الشخصيات الأخرى وكل مصدر لهذه المعلومات له دلالة خاصة مختلفة عن المصادر الأخرى ومضيئة لجوانب مختلفة وغالباً ما تكون الأوصاف الثابتة صادرة عن السارد أما المعلومات الضمنية فتستنتج «من سلوك الشخصية وأفعالها»(37).

المتن الروائي كم هائل من المعلومات حول عامر وأمه سليمة الحاجة، تدور الرواية حول اختطاف عامر لطائرة من نوع «جمبو» وأثناء ذلك تقدم الساردة مجموعة من المعلومات حول عامر فهو ابن سليمة الحاجة من أهالي القدس درس الهندسة في فرنسا وعاد إلى عمان لينشط بالثورة الفلسطينية ويسجن بعد أحداث أيلول 1970 ثم يطلق سراحه ويتجه إلى لبنان يحيلنا الوصف على المظهر الخارجي لهذه الشخصية «يرتدي الجينس دائماً ولا يحلق لحيته ولكنه يبدو في الصورة حليقاً مهذباً ... يحدثني عن الخطابات والاجتماعات الجماهيرية في المنفى رغم استدعاء البوليس له مرات عديدة يبعثر بين يدي صور فتيات جميلات كممثلات السينما ويخبرني باعتزاز: جميعهن يدن بالولاء لي وأنا لا ولاء لي لواحدة منهن... من سألهن أن يتعلقن بهذا الفتى الشرقي الأسمر العاطفي الشبيه بعمر الشريف»(38).

تذكر جنان الساردة صفات عامر وما تميز به من عبث ولهو فتعود إلى ذاكرة الطفولة لتقارن بين ما كان عليه وبين ما فعله الزمن به نتيجة القهر والنكبات المتكررة تقول «كم يبدو نحيفاً هذا الشخص الذي يسيطر على طائرة «الجمبو» أهو عامر الذي تعاطته طفولتي... ابن غمزتك التي تطلقها عيناك حين يؤنبنا أهلنا فتفلت ضحكاتنا المحبوسة وينالنا عقاب أكبر... أنت الخبيث المراوغ الذي لطّخ دفاتري بالحبر الأسود حين تفوقت عليه في المدرسة وأفشى أسرار أول حب أمام فتيان الحارة»(39).

أشارت الساردة إلى ماضي هذه الشخصية وإلى حاضرها وصفتها كما كانت تراها من خلال الصفات والأفعال والأقوال فكانت شخصية تمثل الطفل

الفلسطيني المنفي الذي وقف عاجزاً أمام ضياع الأرض فكانت الثورة الوسيلة الوحيدة لإعادة الكرامة والاعتبار، غير أنه سجّل في رأي العالم ضمن الحركات الإرهابية دون العودة إلى الأسباب التي دفعته للبحث عن وسائل للدفاع عن نفسه ومنها العمليات الانتحارية التي تحسم الموقف دائماً بموته.

لا تكتمل صفات هذه الشخصية دون الإشارة إلى صفات أمة سليمة الحاجة وما تميزت به من تعلق بالأرض بعاداتها وتقاليدها فلم يقدم الوصف الملامح الخارجية لهذه الشخصية بل قدمها من خلال أفعالها، فهي امرأة تؤمن بالسحر والشعوذة والمعجزات والكرامات وتصدّق قول العرّافين ويوازي إيمانها هذا إيمان بالواقع والحياة فالتجربة علّمتها مثل كل نساء فلسطين كذب وافتراء هؤلاء السحرة والمشعوذين فانكفأت تصنع حياتها وتكافح من أجل الاستمرار «أمراضها قد تكاثرت وهي مازالت على القيام بأعمالها السابقة وكأنه مازالت تتمتع بالعافية تشتغل بالإبرة وتبيع قطعها البسيطة وتواصل أهازيجها وأغانيها القديمة مستنكفة عن قبول المساعدة من أحد كدت أتنشّق رائحة تبغها القوي... تجلس على طرّاحتها في الزاوية وتطعمنا أطيب الوجبات التي تصنعها وهي جالسة على أرض عازفة عن الطعام. منذ صغرنا وهي تروي لنا قصصاً»[40] وهي قصص خرافية عن الغولة والجنيّة.

تمد هذه المرأة يد العون لرجال الوطن فتساعدهم مثل كل أم فلسطينية، تثكل في ولدها تصرخ وتبكي، وتحزن وتعدد مناقبه وتحكي عن خطط المستقبل التي رسمتها معه لبناء عش الزوجية مع عروس الغد. إنها المرأة التي تعطي صورة للأرض عن العادات والمعتقدات التي تميز مجتمعها فقد اعتمدت الواصفة انتقاء كيفياً في اختيار الشخصية التي تكمل وتتمم صورة الشخصية الرئيسية عامر إذ لا تكتمل هذه الشخصية إلا بصورة أمه التي تعلّم منها لغة الوطن وضرورة التضحية من أجله.

تقدم الساردة شخصية شاهر وما تتميز به من صفات ومزايا وتحدد تلك القرائن فهو رجل انتسب إلى الثورة الفلسطينية في عمّان وشارك في

معارك أيلول سنة 1970م ثم غادر الأحراش إلى بيروت، لم تقدم الساردة ملامحه ومظهره الخارجي إلا أنها ركّزت على ضحكته فوصفت تلك الضحكة في أكثر من موقع ولا يعني هذا أن الساردة لم تستطع إقناع القارئ بوجود تلك الشخصية بل كانت تقيم لهذه الشخصية مكاناً متميزاً في النسيج الاجتماعي الروائي. فالشخصية المتروكة بدون وصف أو تمييز يمكنها أن تكون أكثر فأكثر حضوراً في الرواية من الشخصية الموصوفة بوضوح تام.

لقد قدمت الساردة صورة عن هذه الشخصية من خلال علاقته بجنان والحوارات التي تدور بينهما حول الحب والوطن والناس وشخصية شاهر صورة من أمه الفلاحة أم محمود «تتحنحت وهي قادمة صوبي بوجهها الأسمر النحيف ذي التقاطيع الصارمة وشعرها النحاسي متلوّن في خصل قصيرة على صدغيها يتدلى في ضفيرة رفيعة تحت غطاء شعرها الأبيض»[41]. أم محمود هي النموذج الذي يكمّل صورة شاهر فإنها مثله تتميز بضحكة تحمل كل معاني الأمل فهي امرأة لا تستطيع الخروج من الماضي وبينها وبينه مدينة مفقودة بساتين وبيّارات وأشجار «تطلق ضحكة راضية ترن كصنوج فضية تلتحق بشمس المغيب الهارية تستمتع بالتحدث وهي تطرف برموشها القصيرة أو تعض بأسنانها على شفتها السفلى القاسية حسرة على شيء مضى وفقدت الأمل في إدراكه. تحكي عن أشجار الرمان المِلّيسي»[42] إنها امرأة ترتبط بالأرض بأكثر من وشيجة ووشيجة ولم يبق من هذه العلاقة إلا شجرة الياسمين علّها تعيد لها رائحة الأرض وتلك الأغاني التي تذكّرها بليالي الحصاد واليد الصلبة القوية.

سمّت أم محمود ابنها شاهر والاسم يرمز إلى استمرار الثورة كما أن هذه الشخصية لم تمت في نهاية القصة بل تعود لها الحياة من جديد.

تمثّل الفتيات في الرواية نموذجاً للمرأة المثقفة ودورها في الثقافة إلى جانب وضعها في المجتمع فثريا، شهد، جنان، وسمر نماذج لهذه المرأة في

المجتمع الفلسطيني وكل واحدة هي صورة مغايرة للأخرى ومتمم له في ذات الوقت.

فقد درسن في مدرسة واحدة وسكنّ نفس المبيت وعشن نفس الظروف الفقر والقهر وعرفت واقعها وتلمّست طريقها»[43] قدمت الساردة جنان معلومات عن صديقاتها ثريا وشهد وسمر ثم انتقلت إلى تحديد السمات «رأيت شهداً قادمة بوجهها المثلث القمحي وشعرها المشبع بالعرق والغبار»[44] وشهد الصمدي هي شهد المطر والسوسن البري تتحول فيما بعد إلى شهد الفصل والطرد، إذ إنها تشهد انتقال الفرد الفلسطيني من العزة والكرامة في الوطن إلى الذل في المنفى فقد تشردت مع أهلها إلى عمّان فتساهم شهد في نشر رسالة التعليم بين اللاجئين في المخيمات ولكنها تطرد من العمل وبعد أن كانت مدرّسة لغة إنجليزية أصبحت موظفة في شركة خاصة وبذلك حرمت من حقها في خدمة المجتمع كما كانت تطمح لما تميز به من سمات الوطنية التي دفعتها لبثر الوعي بين التلميذات.

تكشف الساردة من خلال هذه الشخصية أزمة المرأة العربية المتطلّعة نحو الحرية فهي مثل كل فتاة شرقية تسعى إلى إقامة علاقة مستقيمة مع الرجل ولكن بشروط الفتاة الشرقية المشدودة إلى تاريخ عريق وطويل في قضايا الحب وما تتميز به الفتاة من خجل وحياة تقول ليانة بدور حول شخصياتها في رواية بوصلة من أجل دوّار الشمس «أن طقوس الحياة العصرية لم تبن على قاعدة حقيقية تبيح لها إنتاج تراكم يضمن عدم التراخي أو عدم النكوص إلى المواقع السلفية القديمة التي تظل مشرئبة لاحتواء أية بادرة للتغيير تمهيداً للانقضاض والحكم عليها بالمحو والإلغاء»[45].

فالمرأة مثل الرجل تملك شخصيتين الشخصية الظاهرة وهي المرأة العصرية وما تسعى إليه من أجل التطور سواء بعلاقاتها مع الرجل أو مع نفسها والشخصية الثانية وهي الأعمق والكامنة في أعماق النفس تحرك الفعل والتصرفات إنها الشخصية التقليدية التي صقلتها خمسمائة عام من

الانحطاط والتخلف بعد أفول نجم الحضارة العربية الإسلامية. فشهد هي تلك الفتاة التي أقبلت على الحب ولكنها رفضته لتعارضه مع أخلاقها وتربيتها بالطريقة التي طلبها الرجل فسخّرت نفسها من أجل العمل والمجتمع ولكنها تفشل أيضاً بعد طردها فتتكفئ على ذاتها في شركة خاصة.

لقد كانت صفات ثريا متناثرة بين ثنايا الرواية كما أنها كانت خاضعة للزمن فالفتاة التي تنتمي إلى مدرسة كفالة الأيتام وتسكن المبيت تكبر وتتغير ملامحها نتيجة العمل إذ كان عملها عاملاً فاعلاً في تغيير الملامح بالإضافة إلى الزمن فهي موظفة في دائرة الآثار في نابلس وهذا العمل يحتاج إلى حماية ورعاية قال زميلها «معلقاً على انحناءة ظهرها الخفيفة التي أصبحت خطاً جديداً من خطوط جسدها المرهق بالعمل الدائم»[46].

كانت هذه الفتاة هي الفتاة الوحيدة المشدودة إلى الطفولة تقول جنان «كم كانت تحس بمرور الزمن أكثر منّا فتراعيه كأية طفلة حمقاء تحمل ساندويتشها وتأكله خارج المطعم وهي تجول تحت أشجار السرو والصنوبر ترتدي كلسات بيضاء إلى تحت الركبة وتفك جديلتها ثم تجعلها ضفيرتين تعقد في نهايتهما أشرطة بيضاء كالصغيرات الذاهبات إلى المدرسة»[47].

وبهذا الوصف تؤكد الساردة أن الشخص الذي يتقمص الطفولة لا يفقد الأمل بل يبحث عنه ويسعى إليه فتربط الساردة علاقات مع أكثر الشخصيات التحاماً بالتراب وهو جعفر الذي يقوم بعمليات انتحارية داخل الأرض المحتلة.

تتعرض هذه الفتاة إلى صدمة عاطفية بعد استشهاد جعفر في عملية انتحارية فتصاب بنوبة هستيرية من الصراخ والبكاء وترتسم ملامح الحزن والألم على وجهها فتلجأ إلى الصمت ثم الامتناع عن أي عمل عنيف لاعتقادها بأن العنف هو سبب فقدانها لجعفر ولكنها تدرك مع مرور الزمن الأمل المنغرس في أعماقها بأن القضية قضية وطنية.

تبقى ثريا في الضفة الغربية بعد سقوطها عام 1967 وتشهد الظلم

والقمع الإسرائيلي فوق أرض فلسطين وتشعر بالتمييز العنصري والقهر فتنجرف من حيث لا تدري في الانتفاضة من جديد لأنها تكتشف أن الحل الثوري القائم على العنف هو الحل الوحيد لأبناء وطنها وما أخذ بالقوة لا يسترد إلا بالقوة «فليس القتال هواية عند الفلسطيني ولا هو رغبة عابرة إنما هو ناتج عن واقع مؤلم قاس مر به الإنسان الفلسطيني على مدى عشرين عاماً يقاسي عنت الحياة وذل التشريد وكانت النتيجة الطبيعية البحث عن الحق المسلوب» وما ثريا في الرواية إلا استمرار لجعفر وكلاهما المرأة والرجل يخوضان مشوار الثورة ولكل منهما أسلوبه.

الزمان:

يشكل الزمن الركيزة الأساسية التي تقوم عليها القصة فلا يمكن لحدث أن يتم دون زمن، ولا وجود لمكان دون زمان، والشخصية يشكلها الماضي والحاضر والمستقبل «والقص هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزمن»[49].

أحدث الشكلانيون الروس ثورة حول مفهوم الزمن في الأدب مما دفع الكثير من النقاد والعلماء إلى البحث عن هذا المفهوم وتجاوز الفكر السائد الذي رسّخ له فلاسفة القرن الثامن عشر مثل: كانط (Kant) وهيغل (Hegel).

وكان لهذا البحث تأثيره الإيجابي على الدراسات النقدية فلا تطابق بين الزمان داخل الرواية وزمان الواقع بل أضحى الزمان تخييلياً من صنع الروائي فـ «زمن الحكاية متعدد الأبعاد إذ يمكن أن تجري جملة من الأحداث في الحكاية في وقت واحد ولكن الخطاب مرغم على تقديم هذه الأحداث واحداً تلو الآخر»[50].

قسّم الزمن لسانياً إلى زمن الحاضر وزمن الماضي وزمن المستقبل ونتج عن هذه الرؤية الجديدة تصنيف حديث للزمن حسب تودوروف

(Todorov) إذ قسّم الزمن في الرواية إلى زمن القراءة، وزمن الكتابة، وزمن ما قبل الكتابة، أي زمن التخييل، وهذا الزمن الأخير يخص الكاتب وثقافته وعصره ورؤيته، أما زمن القراءة فهو يخص القارئ. وزمن الحكاية هو زمن السرد فالسرد هو الذي يحدد مقوماته فينشر إشارات لتحديد زمن الأحداث وزمن المغامرة وكلما كان السارد قادراً على تفكيك الزمن وربطه بمقومات السرد الأخرى كلما كان متمكناً من تقنيات السرد الفني وزمانه وذلك لأن «الأزمنة تتفرد بتنظيم الخطاب»[51] داخل القصة.

في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» - الرواية الأولى لليانة بدر - تلاعب بالزمن، فمن خلال عملية القراءة يتبين الدارس أن المادة الحكائية تتكون من زمانين هما زمن السرد وزمن المغامرة في الرواية.

فزمن المغامرة ويطلق عليه زمن الحكاية ومنه تتكون المادة الحكائية كما أنه يحدد الزمان الفعلي الذي حصلت فيه المغامرة مع الشخصية والظروف التي عاشتها والأحداث التي شهدتها.

روت جنان في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» الأحداث التي مرت بها، ونقلت المغامرات التي خاضتها منذ الطفولة فكانت تنقل مغامرات اللعب والانتقال من مدينة إلى أخرى في الضفة الغربية ثم في المنفى عمّان وبيروت.

لم يكن هذا الانتقال بين المدن انتقالاً عادياً بل ارتبط بالظرف الفلسطيني لأن أسباب الهروب من أريحا إلى الأردن كان لأسباب سياسية في المرة الأولى بعد أن مسكت زمان السلطة الأردنية جماعات من الشيوعيين وفي المرة الثانية بعد هزيمة حزيران 1967.

عاشت البطلة في مدرسة داخلية بعمّان وكان لها نشاط سياسي جرّها إلى السجن وشهدت أحداث أيلول الأسود عام 1970 ثم انتقلت إلى بيروت

حيث المقاومة الفلسطينية وتشارك جنان في العمل النضالي، ولم ترض عنه لكثرة ما كانت ترى في جماعات الفدائيين من الكذب والادعاء.

تنقل الساردة مغامرات أخرى رفقة عامر وشهد وشاهر وأم محمود وأما المغامرة الأهم التي جمعت الشتات الفلسطيني في الداخل والخارج هي عملية الاختطاف التي قام بها عامر لطائرة الجمبو.

لقد أثر زمن المغامرة على زمن السرد فتداخلت الأزمان الحقيقية والفنية في الرواية فشهدنا الاستباق في أكثر من مكان للأحداث مما يدفع القارئ للبحث عن «مختلف العلاقات التي تربط بين مختلف الأزمنة وهي تتحقق من خلال علاقة الإنتاج والتلقي»[52] وهذا ما نسميه بزمن النص.

أما زمن السرد ففيه احتلت جزئيات الهم الفلسطيني حيزاً مكانياً داخل الرواية وكان لهموم المرأة حيّز مواز له أيضاً في هذا الزمن مما أدى إلى إبراز إيقاع الزمن الفني من تباطؤ الحدث أو تسارعه. زمن الحكاية نهار واحد من الصباح الباكر إلى الليل فالرواية تبدأ بذهاب جنان إلى المستشفى للاطمئنان عن شاهر في الصباح الباكر فتنتقل من مخيم صبرا إلى مدينة بيروت تقول «إنها صبرا في الصباح»[53] ثم تعود إلى منزلها مع أم محمود وقبل أن تنتهي الرواية بصفحة واحدة تشير إلى نهاية النهار «كانت الممرضة تطالبنا بالعودة في صباح اليوم التالي»[54] ثم تؤكد على زمن نهاية الرواية ليلاً أثناء عودتها فتقول «الدكاكين مغلقة وحواف الطرق الأسفلتية تتراكض على جانبي الطريق»[55] إنها الساعات التي تتوقف فيها الحركة ويخلد الناس إلى الراحة والنوم في مخيم صبرا.

يتواتر الزمن نحو المستقبل في الرواية ثم يتراجع إلى الماضي حتى ما قبل سنة 1967 وأثناء ذلك تستحضر جنان الصور فقد رأت في الحاضر امتداداً لهذا الماضي إذ إن الحروب استمرت وكذلك السجن والقهر ضد الفلسطيني في الرواية. وأما الحاضر فهو مصير لحظة المحاولات العاجزة عن تحرير فلسطين مثل خطف الطائرات والمظاهرات والمنشورات والعمليات

الانتحارية دون جدوى فالحاضر ليس زمناً دخيلاً وإنما هو «حاضر حضوراً كثيفاً ثقيلاً يحاصر البطل من كل صوب ويدفع بجموع المطاردين وراءه»[56].

كثّفت الساردة من نقل صور هذا الحاضر العاجز عن الفعل المليء بالأمل من خلال حركات الشخصيات فجعفر يقوم بعملية خاطفة إلى أن تخترق الرصاصة رأسه وعامر يختطف طائرة ومصيره السجن أو الموت، وكلا الفدائيين يعرفان النهاية الفاشلة ولكنهما يحاولان دون يأس بحثاً عن أمل يكاد يكون مفقوداً. يتجلى من خلال الوضع النفسي الذي يعيشه الجيل الجديد من أبناء فلسطين في المنفى فكان الحنين الذي يعصف بهم لرؤية الأرض أو العودة إليها فبحثوا عن ثوابت تربطهم بهذه الأرض وهي التضحية بالدم من أجلها فيكون التواصل مع ثورة عام 1936 وكأن الساردة تؤكد ما أشار إليه بعض الذين كتبوا عن القضية الفلسطينية مثل غسّان كنفاني ومطاع الصفدي وغيرهما فقسّموا الأجيال الفلسطينية إلى «جيل آثم يريد أن يشتري خطيئته ويكفّر عن عاره وجيل يريد أن يلقي نفسه في النار ولا يدري أنها تحرق، وجيل يتهيأ ليكون كفؤاً للسهم الذي أعد له وأجيال لاتزال في باطن الغيب»[57] وبالتالي تعتبر الساردة أن زمن التحرير لم يحن بعد لا في الحاضر ولا في المستقبل القريب وقد أكدت ذلك بتلك الصورة التي رسمتها جنان لصديقها الذي حرقته القنابل الفوسفورية في معركة الكرامة «رفيقي الحميم كان مستلقياً في الساحة بنصفه الأسفل المتفحم ومن نصفه الأعلى السليم تماماً تطل عيناه البرّاقتان ممتلئتين بالدهشة»[58] على الرغم من أن لحظة النصر الوحيدة عسكرياً في تاريخ حروب الثورة مع إسرائيل هي معركة الكرامة.. فالنصر لا وجود له في هذا الزمن المهزوم الذي يجعل البطل متفحماً من الأسفل ومملوءاً بالدهشة من الأعلى وكأنه يعيش على الأمل عاجزاً عن المشي.

أما صورة الماضي فقد استوحتها الساردة من التاريخ الفلسطيني المعاصر الذي بدأ بوعد بلفور سنة 1917 ثم امتد إلى زمن ملاحقة النظام الأردني للشيوعيين خلال سنوات الستينات والسبعينات والثمانينات.

إلحاح الساردة على تجسيد الزمن بواقعية ووضوح منعها من إضفاء المرونة عليه فبدل أن يكون زمناً معبراً عن الواقع كان زمناً غنائياً والمعروف أن «الدراما تتجسد في الواقع حيث لا دوام للحظة الراهنة أما الغناء فهو اصطفاء لمحة زمنية وتخليدها وتمكينها إلى الأبد»[59].

اعتماد الساردة على الزمن الغنائي خطأ وقع فيه كل من الروائيين الفلسطينيين والعرب الذين كتبوا عن القضية الفلسطينية فهذا الأسلوب أقرب إلى الرثاء والبكاء أفقد الرواية الفلسطينية الكثير من التقنيات الدرامية فكانت قضية فلسطين قضية عاطفية لم ترق إلى الدراما.

لم يكن الزمن زمناً خطياً في الرواية بل كان زمناً متقطعاً فقد تقاطع زمن السرد مع زمن الحكاية كما كان للماضي كثافة فاقت الحاضر ذلك لأن الحاضر هو زمن الواقع والماضي هو زمن التذكريات والأحلام والتأملات فالحاضر مثّل الوجود الفلسطيني في لبنان بينما مثّل الماضي الثورة في عمان والوطن.

هذا الوجود كان مشحوناً بالدم الحروب المستمرة مع إسرائيل ومع سلطة الملك مما أدى إلى طرد رجال المقاومة إلى لبنان ثم استمرت الحرب مع إسرائيل ومع بعض الفصائل في لبنان وشخصيات الرواية مثّلت هذا الوجود وتفاعلت معه فحركة الزمن كانت مؤثرة على حركة الشخصيات مما أدى إلى تداخل بين الزمن الفردي والزمن الجماعي.

أما الزمن الفردي فقد مثّلته مجموعة من الشخصيات في الرواية أهمها جنان وشهد وثريا وأم محمود وكل واحدة منهن لها حيز من المكان والزمان إلى جانب الرجال مثل شاهر وعامر وجعفر وغيرهم.

فقد اجتمع هؤلاء جميعاً حول الثورة الفلسطينية داخل المخيمات التي مثّلت الالتحام والأمل ولكن الثورة تهزم في أريحا أولاً ثم في عمان وثانياً في بيروت والالتحام الذي جمعهم يفرّقهم فـ «ثريا في نابلس وشهد الصمدي في عمان وعامر يخرج من السجن، هزيمة الثورة تفتت الزمن الجماعي وتحوله

إلى أزمنة بالنسبة إلى الشخصيات فبدا الزمن الفردي ذا دلالة ووجود أقوى في الرواية فبعد أن انصهرت جنان وشهد وثريا في العمل الفدائي فرقتهن الهزيمة فسمر تتزوج وتذهب إلى نيويورك وشهد تعمل في شركة وثريا في الضفة الغربية وجنان في بيروت وبذلك يتجه الزمن الجماعي نحو الزمن الفردي. والساردة تنظر إلى المستقبل نظرة تشاؤم فالفلسطينيون في المنفى في طريقهم نحو نهاية لا تبشر بتوحد الذات الاجتماعية بل بتوسع التفتت والتشتت والفردية ولكن الأمل بالمستقبل لم ينته لأن الشخصيات لم تتكفأ على نفسها بدافع ذاتي.

لقد كانت الساردة تشير إلى قرائن تدل على الزمن فكانت هذه الإشارات تربط السرد في لحظة الحكي وتضمن له الاستمرار والديمومة فهذه الإشارات تمتد من لحظات السرد أو تختزلها فتكوّن إيقاع السرد داخل الرواية فتارة يسرع وتارة يبطئ وأحياناً يسير منتظماً ويكون المسرود مكثفاً جامعاً بين الحاضر والماضي «لماذا تأكل جنازير الدبابات أوقات عمرنا دائماً؟ ولا نؤرخ أيامنا إلا بيوم بلفور وزيارة روجرز ومجازر أيلول»[60].

إن القرائن الزمانية في الرواية تقطع سير السرد الأصلي وتنقله إلى سرد فرعي «حينما كنت وشاهر في عمّان كانت لنا نافذة زجاجية كبيرة نجلس أمامها ونحدّق»[61] لقد نقلت البطلة السرد من بيروت إلى عمّان من الحاضر إلى الماضي فتعرض التطورات التي طرأت على الشخصيات والأحداث التي مرّت بها وتنقل المشاهد وبالتالي تختلط مشاهد الحاضر بمشاهد الماضي عند لحظة القراءة فالمشهد يعطي للقارئ إحساساً بالمشاركة الحادة في الفعل إذ إنه يسمع عنه معاصراً وقوعه كما يقع بالضبط وفي نفس لحظة وقوعه لا يفصل بين الفعل وسماعه سوى البرهة التي يستغرقها صوت السارد في قوله.

❖ الحذف أو الغياب الكلي (Ellipse):

كان التلاعب بالزمن وسيلة الساردة لإبراز تقنيات الإبداع السردي فقد

استعملت الحذف في الرواية والحذف يشير إلى حكاية غير محكية ويحيل على قراءتها عبر الذاكرة والخيال فهو غياب عن البنية السطحية وحضور في التركيب العميق للمتتالية الحكائية. لقد كثر استعمال هذا الأسلوب في الرواية لأن زمن الرواية يمتد أكثر من أربعين عاماً والرواية تعد من الصفحات 134 صفحة من الحجم المتوسط وبالتالي تختزل الزمن في هذه الصفحات وتضيف إليه الفنيات الزمنية. تقول «خرجوا في النكبة الأولى... قالوا يومين أو ثلاثة»[62] حذفت الساردة أحداث النكبة 1948 ولمّحت إليها ولكن هذا التلميح يحمل القارئ والخيال إلى ما جرى لهؤلاء بعد النكبة من تشريد ونفي وفقدان للأرض لسنوات طويلة وفي مثال آخر تقول «عرفت أن أبي أصبح سجيناً وبيتنا الذي أحب لم يعد يخصنا... فقد غاب أبي طويلاً وتنقلنا في بيوت كثيرة»[63] إن الحذف التي توخته الساردة في هذه الجملة حقق المعنى التي أرادته فقد قادنا إلى زمن السجن تارة وإلى زمن الشتات تارة أخرى وكل زمن يفسح المجال للخيال والفهم فالحذف هنا «هو إلغاء لكلمات ضرورية لتحقق الفهم الكامل ولكن معناها يبقى مقدّراً»[64].

❖ الإجمال (Sommaire):

تمكنت الساردة من تسريع السرد أيضاً عن طريق الحذف أو الاختزال أثناء العودة إلى الماضي بالإضافة إلى الحذف استخدمت الساردة أسلوب الإجمال فكانت تكثّف الأحداث وتعود إلى الماضي وتوجزها في جملة أو جملتين تنثرها في الرواية هنا وهناك.

لقد كان هذا الأسلوب أكثر استخداماً في الرواية ربما كان السبب كثافة التجارب التي مرت بها الشخصيات بالنسبة إلى عدد الصفحات فجعفر «رامي بن سيفن يجتاز النهر في العمليات الانتحارية ضد العدو»[65] ثم تهيأ لموته في عملية انتحارية تقول «كانت الفجيعة مجرد خبر نقله إلينا أحد أصدقائنا. وصارت غرفتنا حائط المبكى تنحدر على أدراجها الصغيرة آلامنا وتمزّقاتنا وصرخت ثريا التي أصيبت بنوبات هستيرية»[66].

وفي الإجمال نجد أنفسنا «أمام شبكة متوالية من الأحداث تذهب من الماضي البعيد كإرجاع خارجي إلى الاستباق الخارجي وكل ذلك يأتي لتفسير الأحداث وآثارها على الشخصيات»[67].

المكان:

يبنى الفضاء الروائي من تقنيات فنية جمالية تستقيها الساردة من الذاكرة والخيال، فإذا هو «مكان آخر تكميلي للمكان الواقعي الذي يستحضره»[68] السارد.

فبقدر ما تكون الرواية حكاية للشخصيات بقدر ما هي حكاية للمكان التي تشغله الشخصيات وهذا المكان في حاجة إلى «الإضاءة الأيديولوجية اللازمة للفعل»[69] لأن اختيار السارد للمكان اختيار انتقائي حسب تجربته ورؤيته فيلقي الضوء والظلال على فضاءات أثناء الحكي تارة وأثناء السرد تارة أخرى «فإذا تخلى الحكي عن الفضاء فإن السرد يستحضره بصيغة أو بأخرى والعكس ممكن أيضاً»[70] فالسرد لا يتم دون إضاءة للمكان وكل منهما يعكس عبقرية الآخر.

❖ المنفى:

تأخذ أماكن المنفى أهمية كبرى في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» لأنها الأماكن التي ستشهد حركة الشخصيات وتحمل كل الدلالات والقيم الفلسطينية خارج الوطن فـ «المكان يساهم في خلق المعنى داخل الرواية»[71] تتعدد الأماكن في المنفى بتعدد مناطق الشتات وكل منطقة من هذه المناطق تشكل مرحلة زمنية من مراحل الغربة الفلسطينية يقول شاهر: «إن بصمات أقدام المنفى قوية وواضحة لا يجوز أن نهملها وإلا أصبحنا غجراً يتجولون في المنافي»[72] فالمكان لم يعد له دور التزيين وإنما له دور فاعل في السرد الروائي. والمنفى هو أهم الأماكن التي صنعت الحدث وشاركت السرد

في إيضاح الحالة الفكرية والنفسية للأبطال فكل واحد منهم يتطلع إلى الوطن تماماً مثل كل أبطال الروايات الفلسطينية. وأهم مناطق المنفى في رواية «بوصلة من أجل دوّار الشمس» هي مدينة عمّان ومدينة بيروت.

❖ مدينة بيروت:

شكلت مدينة بيروت عبئاً ثقيلاً على إحساس الشخصيات فمنها انطلقت الحكاية وكانت الصورة الأولى لبيروت صورة المدينة التي تمثل التناقض مع المخيم فبيروت مدينة تقترن بالجمال والعطاء فهي «مثل بركة ماء بيضاوية لون مياهها أخضر زيتي لا بل أخضر داكن أريد الأخضر النعناعي»[73] وإذا كانت لرمزية اللون الأخضر والأزرق أهمية في تحديد ملامح الجمال لبيروت إلى جانب الماء فإن اللون الرمادي يشير إلى غموض هذه المدينة واختفاء وجه آخر وراء هذا الجمال فهي في الآن نفسه مجموعة حيطان متشابهة رمادية تتقاطع وتتوازى متجهة صوب البحر والجبل.

إنها تضم كل المتناقضات الاجتماعية، الفقير والغني، الفائز والخاسر، النصر والهزيمة، فبيروت «مدينة رقع الشطرنج والبنايات العالية ودكاكين الهمبرغر»[74].

في الرواية تصوير يؤكد الفزع والخوف من التطور الاقتصادي الذي تميزت به بيروت نتيجة السياحة فكل شيء فيها يسير نحو هذا الهدف، المتاجر والواجهات والألبسة تشد الناظر إليها، ومن وراء الواجهات تزداد الهوّة بين الفقراء والأغنياء «هذا الشارع هو الواجهة واجهة كبيرة ممتدة لعالمين لا يلتقيان عالم يصرف مئات الألوف من أجل أن تلمع الشوارع بالأضواء في ليلة العيد وعالم آخر يشتم العيد لأن الثلج والبرد يأتيان معه»[75].

تمثّل بيروت الحيز الروائي التي تدور فيه أحداث الرواية وهذا المكان يأخذ في الاتساع والضيق معاً فهو ممتد إلا أن الامتداد غير واضح لأنه

مرتبط بالسياحة ورؤوس الأموال في المدينة فلا تبدو من ملامح بيروت إلا الحركة التجارية ومجتمع الاستهلاك وإلى جانب هذا نجد الأماكن الضيقة مثل المصاعد والمقاهي والمكاتب والمطاعم وهي أماكن تشعر الإنسان بالخوف والفزع والانكفاء على الذات فيلوذ بالماضي خوفاً على مسح معالم بيروت التي استقبلت الثورة «ولم تتقبل المقاومة إلا لأنها ترتبط بألف وشيجة ووشيجة مع الثورة»[76].

إن التطور الاقتصادي والتجاري يقود بيروت إلى محاولة لفظ الثورة الفلسطينية فالمجتمع هناك بدأ يتغير إما بسبب الاستهلاك وغلاء الأسعار فالبشر يئنون تحت وطأة غلاء الأسعار أو بسبب سيطرة المظاهر التي تؤثر على السياحة «إنهم يدفنون أنفسهم في أكوام الكتب المبتذلة وأكوام الملابس المتحذلقة وأكوام المال وأكوام العطور وينحتون أجسادهم اثنتي عشرة ساعة في النهار كي تبدو برّاقة لامعة في الاثنتي عشرة ساعة الأخرى»[77].

تبدو المدينة مليئة بالحركة مكتظة بالسكان لا مكان فارغ فيها مما يغرق الشخصيات في البحث عن طريق للخلاص وكأن الطريق في بيروت تفتح الباب للثورة وفي الآن نفسه تخنقه وسط الازدحام وضرورات السياحة التي تتطلب الأمان والأمن الذي لا يسمح به وجود الثورة هناك. فيضحى المكان «رمزاً للضياع بالنسبة إلى الشخصية الروائية»[78] ويتجلى ذلك في المفارقة بين بيروت والمخيم.

إن الطريق بين المخيم وبيروت يحمل الكثير من المعاني من معاني الغربة والتشرد والوضع البائس الذي تعيشه الشخصيات فمخيما صبرا وشاتيلا غير بعيدين عن بيروت ولكن الفرق شاسع بين بيوت وعمارات أسمنتية ومأوي أكواخ من القصدير فلم يكن المخيم مكان ألفة بل كان مكان تشرد وخيبة والبيوت في المخيم لا تزيد سكانه إلا تعاسة لأن البيت أكثر من منظر طبيعي ولكنه يعبر عن «حالة نفسية»[79] لم يكن البيت موضع أحلام وملجأ أمان للشخصيات بل كان وسيلة لاستذكار الماضي بعد أن أصبح

الحاضر صورة للفقر «من أين آتي لهن وكيف يمكن أن أدبر أمورهن؟ قطعة الأرض تأخذين وتعطين معها ولكن المصروف إذا راح هنا لا يأتي غيره»[80].

لقد أجبر المنفى المجتمع الفلسطيني على نبذ الفلاحة فاضطر الأفراد إلى أعمال المدينة فازداد الفقر والفاقة وافتقدت بيروت القيم والألفة رغم جمالها فارتبطت هذه المدينة بالدلالات الزمنية التي «تتحول بسببها إلى زمن المكان يعرف من خلال اللحظة التاريخية التي تحيل عليه والحدث النضالي الذي يؤقته»[81] فبيروت هي الملجأ الثاني للثورة الفلسطينية وعلاقتها بالوطن تنبع من الماضي العميق كما أنه علاقة جوار ومصير مشترك وبالتالي لم تكن علاقة الشخصيات بهذه المدينة علاقة جغرافية فحسب بل كانت هذه المدينة هي المكان الذي تتطلع منه الشخصيات إلى الوطن فجمعت بين الألفة والرهبة بسبب الغارات الإسرائيلية المتواصلة «أصبحت الأرض الجديدة مكاناً لا تنتهي وثبات الطائرات عليه»[82] وحيّز لحنين لا يتوقف نحو الوطن مما يجعل القارئ محاصراً بذاكرة المكان الفلسطيني الذي يتقاطع مع أمكنة بداية تحتضن الوجود الفلسطيني مؤقتاً لتلفظه إما اختياراً أو اضطراراً»[83].

❖ **مدينة عمّان:**

مثّلت عمّان مكان الانفصال الأول عن الوطن الأم فلسطين بالنسبة إلى البطلة فشهدت هذه المدينة احتضان اللاجئين، فعوّضت مدينة عمان لبطلة الرواية مدينة أريحا، ولكنها في الآن ذاته بترت لحظات الطفولة البريئة من ذاكرتها مما جعلها مدينة تفتقد إلى مقومات الألفة والاستئناس فلم تكن وطناً يستطيع فيه الفرد ممارسة نشاطه وإبراز ذاته وتخطيط أحلامه بل كانت مكاناً يحتوي الفلسطيني ويحميه من الضياع ففيها أكبر تجمع للاجئين الفلسطينيين وهي شاهدة على ما عاشه هؤلاء من فقر وفاقة «ومن الذي لم يكن فينا مشرداً في طفولته. أنت الذي سرقت برتقالة في مخيم إربد فنالت العصا من كفيك حتى ترشرش الجلد بالدماء»[84].

كانت مدينة عمّان مثل غيرها من المنافي العربية مكاناً يعيش فيه الفلسطيني ازدواجية المكان، تقول ليانة بدر: «يوفر المنفى إمكانية غريبة ليعيش المكان بشكل مزدوج فأنت ترى المكان الحالي فيما يراودك المكان الأصلي»(85).

الأماكن تتعامد وتتقاطع في الرواية وأحياناً تتوازى وفي كل مرة كانت أريحا هي المثلة للهناك الوطن وما يحمله من أحلام بينما كانت مدينة عمّان المنفى هي الهنا وما فيه من عذاب وآلام.

ومثلما كانت مدينة عمّان مكاناً للأحزان كانت مكاناً للنصر فهذه المدينة هي المقر الأول للثورة الفلسطينية التي انطلقت عام 1965 أملاً في العودة والتخلص من المنفى فلم يعد أبطال الرواية ينظرون إليها مدينة لاحتوائهم من التشرد بل هي اليقين إلى تحرير الأرض خاصة وأن الثورة الفلسطينية حققت نصراً فوق أرضها في معركة الكرامة عام 1968 ولكن هذه المدينة انقلبت ولفظت الثورة عام 1970 بعد مذابح أيلول الأسود فلم تعد الأماكن فيها بؤرة لذاكرة المنفى والتشرد فقط بل لذاكرة الموت في جبل النزهة وجبل الحسين وأحراش جرش وداخل كل مخيم حيث دارت المعارك بين الفدائيين ورجال الملك «توقف هدير القصف وأصبح جبل النزهة مهدداً بالاستسلام. عقد الشيخ صبحي مختار الحارة هدنة مع الجيش حين نفذت ذخائر المقاتلين أفلح بعضهم في الانسحاب وبدأ الباقون في البحث عن البيوت الخالية والبرّاكات المهجورة»(86).

لقد قطعت السلطة الملكية شريان المعاني النبيلة التي تربط الشخصيات بالمدينة «مدينة عمّان مسبح رائع القسمات والعنوية يتعاطف مع ألمي وهو مكبّل اليدين بالسلاسل الفولاذية»(87) فعيون العسس تراقب المدينة وتشل حركة الناس وتمنعهم من استقبال الفدائيين الذين لاذوا بالفرار، لم يبرز من ملامح هذه المدينة سوى شوارع وطرقات باهتة غائمة لسيطرة الحرب عليها والشوارع تمتلئ بالدبابات والجنود والطرقات مسدودة أما

المكان الذي برز واضحاً فيها فهو المستوصف والمخيم. وكلاهما يرسم ملامح هزيمة الفدائيين الفلسطينيين أمام رجال الملك فقد طغى الدم واللون الأحمر على الأدوية والأرض، والشوارع والناس، وكثر الجرحى والمصابون بحروق، بل إن المدافع والدبابات تحاصر هذا المستوصف مما يشير إلى انعدام الإنسانية ووحشية الحرب الملكية. فالقذائف تدفع بأصابع القهر والعنف وسال الدم في كل مكان والنار تطال الكبير والصغير فيزداد عدد المشوهين ويندفع كل واحد منهم للبحث عن خلاص فلا يراه إلا في حلم العودة إلى الوطن الأم فلسطين لأن العنف الملكي يطحن الجميع دون هوادة في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين بمدينة عمان «يسوقون آلاف الرجال والنساء والأطفال خارج بيوتهم التنكية التي دكّت إثر قصف الأيام الثمانية. يفرزون الرجال وحدهم وتقف النسوة بأثوابهن الطويلة السوداء في الجانب الآخر، يتصاعد العويل والولولات تنعقد غيمة كثيفة في سماء المخيم المهشّم وترتفع أذرع الرجال والفتيان إلى أعلى غابة شاسعة من الأشجار المقطّعة المكسورة»[88] يعترف الفلسطينيون بالسقوط في هذا المكان فيؤسسون نواة ثورة في بيروت مما يجعلنا نؤكد بأن الأزمات تدفع بالمكان إلى صدارة الاهتمامات والمشاغل فهو الذي تمر منه العقبات - غالباً - ومنه أيضاً تمر الحلول وتنبع.

وأحراش عمّان التي حوصرت إبّان الثورة كانت بوابة تنفتح على العدو الرئيسي إسرائيل كما أنها كانت طريق الفرار إلى بيروت وبذلك يعني المجتمع حقيقة التنقل بين المنافي «فهناك أماكن جاذبة تساعدنا على الاستقرار وأماكن طاردة تلفظنا»[89].

❖ الوطن:

حضر الوطن مجسداً في مدينة: أريحا ونابلس والقدس وهي أماكن ألفة وحنين للشخصيات فأم محمود تقارن بين الوطن والمنفى فتقول «وين الكروم والزيتون وقطاف التفاح؟ يمّا احنا اللي اعرفنا العز أولادنا ما عرفوا غير الحسرة»[90].

الوضع الذي يعيشه الفلسطيني بكل فئاته في المنفى يؤكد أن له «اليقين وحده هو فلسطين الكلمة الحقيقية الأولى والأخيرة موجودة في كأس الماء وفي رؤوس الأولاد الحليقة وعلى أبواب البيوت والنوافذ الخشبية العتيقة وأنامل الصبايا»[91] لذلك كان استحضار الوطن في ذاكرة الشخصيات والسعي من أجل استرداده واستعادته والوصول إليه سراً أو حلماً فجعفر رامي بي سيفن في الرواية يتسلل إلى الأرض في عملية انتحارية عبر النهر ليتلحم مع الأرض وكأن الحياة والموت لا يتمان إلا فوق ترابها وكأنه يعيد الترتيب الصحيح للأمور فهو في المنفى ضحية مشوهة ومشبوهة، والآن هو شهيد حي يرزق في ذاكرة الأجيال.

فعلاقة الشخصيات بالأرض «علاقة صوفية تزاوج الخيال مع حلم اليقظة»[92] تقسو الحياة مع الوطن نتيجة الظروف السياسية الصعبة التي تمر بها الشخصيات إلا أنه يبقى مكان الألفة والأمان فجنان بطلة الرواية يسجن والدها ويعذَّب فتتشرد إلا أن الأرض والبيت يؤمّنان لها الدفء والأمان كما أنها هي نفسها تتعرّض للاضطهاد والقهر فتسجن بعد توزيع منشورات على الطالبات في المبيت ولكن أريحا المدينة تبقى مكان الألفة ففيها ذلك البيت حسب تعبير يوري لوتمان وهو «الملجأ والحماية التي يأوي إليها الإنسان بعيداً عن صخب الحياة ويكون صورة للرحم»[93] يمتد هذا الشعور لدى جنان نحو الوطن فيتساوى البيت والوطن وكلاهما ملجأ وافتقاد البيت أو الوطن سيؤدي إلى الإحساس بالحرمان من الأمان ثم افتقاد للوجود والكيان «على الطريق الجرداء الملأى بالفقر جمعت حنيني إلى أريحا وحرقته بلا ندم عرفت تماماً أننا لن نعود اندفعت في أرجاء بيتنا ملتاعة مضطربة فصرخوا بي وقالوا أسرعي... يومان ليس غير ونرجع إلى هنا مسرعين»[94] ولم يعودوا.

مدينة أريحا، مدينة ناطقة فاعلة في الشخصيات بل إن هذه المدينة تتحد مع الشخصيات مما يجعلها أكثر قرباً من القارئ فـ «الأمكنة» الأثيرة

توجد صوراً أثيرة ومصطفاة»[95] هذه المدينة هي الحلم الوحيد الذي يستمر مع بطلة الرواية إلى النهاية باللحظة الحاضرة واللحظة تشبه كل شيء أملكه رغم أني لا أراه النخيل وسقف جبل قرنطل يظلل سماء أريحا. الغيوم الرمادية وحصى المياه المالحة سوداء وبيضاء على شاطئ البحر الميت»[96].

حنين جنان إلى أريحا هو حنين إلي المدينة المفقودة التي تمثل الجذور التي أخرجت منها بشكل قسري بعد أن دخل إليها الإسرائيليون عام 1967 فكان الحنين هوالنبع الذي لا يتوقف تجاه هذا المكان المفقود والبطلة ترويه بضمير الأنا وكأنها سيرة ذاتية تحاول من خلالها استرجاع البيت والمدينة والوطن تلك الأماكن الوحيدة التي تمثل الانتماء والوضوح.

تتنقل الساردة بين العديد من المدن في فلسطين مثل القدس ونابلس وحيفا ورام الله ولكن لم يكن هناك إشارة إلى معالم وتفاصيل هذه المدن الأمانية أريحا إذ تنقل الساردة ملامحها من خلال حضور ترابها وزهورها وأشجارها ومياهها فهذا الحضور يبدو توثيقاً جغرافياً لهذه المدينة وتخلله إشارات إلى الزمان والمكان المحيطين به فذاكرة المدن لا تحفظ إلا بعادات وتقاليد أهلها وعلاقتهم ببعضهم البعض وحضور المجتمع في أريحا من خلال الرواية هو الحافظ لكل عادات الوطن لأن الزمان هو الزمان والمكان هو المكان ومجتمع أريحا يتنقل بين هذه المدينة وتلك ويتنقل هذا المجتمع تنقل ملامح أريحا ورائحتها ونباتها لتعبق وتنتشر على ما حولها من الأمكنة فتتحسس الساردة عالم هذا المكان باحثة عنه في الذاكرة من خلال الحواس السمع والنظر والشم واللمس ولعل حاستي اللمس والشم هما الأشد بروزاً في الرواية إذ إن افتقاد الشيء يدفع الإنسان للبحث عنه بالنظر وإن لم يجده من خلال رائحته وتلمّس أجزائه عن بعد أن حاسة اللمس إذا تجلّت تتيقن الشخصية من وجود الوطن أو افتقاده وكأنها تتطلع لاحتضانه بأناملها دون أن تدركه. لذلك لا تكف الساردة عن التذكير بأزهار ونبات أريحا الذي

مازالت تختزنه في الذاكرة تقول «ما أذكره تماماً هو أنني انقطعت عن التفتيش بين شقوق الأرض عن زهر أصفر ملمسه شمعي وأوراقه لّماعة»[97].

❖ اللغة:

انتقت الساردة لغة مناسبة لصياغة روايتها، فهي لغة شاعرية تنطوي «على جدل المرئي والغائب وعلى حوار المعاني المطموسة، معاني التاريخ والواقع»[98] لأن الساردة التقطت الحكايات والخرافات القديمة وما تتضمنه من ألغاز وحكم وأمثال وردت على ألسنة العجائز باللهجة العامية الفلسطينية المحلية وما تعنيه تلك العامية من دلالات تربط الحاضر بالماضي تمسكاً بالموروث الشفوي الشعبي المحلي «بعد ما شاب ودّوه للكتّاب» و«السلاح زينة الرجال» و«اقعدي يا خايبة، شو دخّل بعقلك هالكلام»[99].

حضور الحوار في الرواية مكثّف يتراوح بين العامية والفصحى حسب مكانة الشخصية الاجتماعية والثقافية والسياسية لأن الساردة واعية «بخطورة الدور الذي يحظى به الخطاب الحواري في النص بنائياً ودلالياً»[100] لإثراء الأحداث وتنويعها وذلك أن الحوار «هو الأداة التي تتواصل على طريقها شخصية المسرحية، وتقوم مقام المؤلف في الرواية في سرد الأحداث وتحليل المواقف والكشف عن نوازع الشخصيات»[101] التي تستحضر صور الوطن عبر استدعاء عاداته وتقاليده من خلال ألوان المعتقدات الشعبية المنتشرة في فلسطين: مثل إهداء المولود الجديد كفاً عليها ما شاء الله، والخرزة الزرقاء وحدوة الحصان والسمكة وكل ما يرمز إلى التخلص من الشر والحسد وكأن الساردة تفصح عن معتقدات هذا الشعب الخائف من الشر منذ تاريخ طويل وتلك التمائم لم تحمه من العدوان الإسرائيلي، ولكن تلك التعاويذ كانت كفيلة بتعميق وجوده وتثبيت ثقافته داخل هذه الأرض، وتلك الثقافة والمعتقدات الدينية الشعبية القديمة هي تراث ثري يسفّه ادعاء العدو بأن فلسطين أرض بلا شعب.

الخاتمة:

بوصلة من أجل دوّار الشمس رواية الشوق والحنين إلى الفردوس المفقود - فلسطين - استحضرت الساردة عناصرها من ذاكرة الطفولة ومن تجاربها لاجئة وتداخلت مع تلك العناصر مشاهد الحاضر في المنفى فهيمن وصف المكان الغائب بأبعاده الجغرافية وحضر الزمان بسجلاته تجوس الشخصيات في متاهاته بحثاً عن زمن الاستقرار ومكان الألفة ولكن دون جدوى.

رواية بوصلة من أجل دوّار الشمس لا تبكي الماضي ولا ترفع شعارات جوفاء بل توصّل لبناء رواية فلسطينية نسوية فنية يتجلى فيها التخييل وقدرة الساردة على الاستفادة من ألوان مخزونها الثقافي الشعبي والأكاديمي إضافة إلى تجارب الحياة التي صقلت مواهب الساردة فبنت روايتها طبق الفن الروائي الحديث من تداخل الأزمنة إلى غياب المكان وحضوره في الخيال وهذا أدى إلى ابتداع شخصيات حقيقية في ظاهرها وليست بحقيقية في الواقع لأنها شخصيات ملحمية تتحدى الواقع فتنجز الكثير ولا ترهب العراقيل وهي شخصيات نموذجية تصنع قدرها بنفسها وتعرف مصيرها الموت فتقدم عليه لتحقق بطولة الفداء للوطن.

وهذه الشخصيات النموذجية هي البطل الثوري في الأدب الفلسطيني المقاوم وضمنه تندرج رواية بوصلة من أجل دوّار الشمس تؤسس أدباً فلسطينياً محلي الموضوع ولكنه أدب إنساني يلامس قضايا إنسانية نبيلة ناضل الفلاسفة والمفكّرون في سبيلها طويلاً في بلدان كثيرة من العالم.

الهوامش

1) Gérard Genette, Figures II, Ed. Seuil (Points) Paris 1969 p 56.

2) Francis Wey, in Philippe Hamon, Introduction a l'analyse du descriptif, Paris. Ed., Hachette 1981, P 25.

3) Figures II, P 57-58.

4) آلان روب رغبيه: نحو رواية جديدة، ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى، دار المعارف، مصر (د ت) ص 166.

5) جان ريكاردو، قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صباح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة، دمشق 1977 ص 166.

6) ليانة بدر، بوصلة من أجل دوّار الشمس، دار الآداب، ط 2، بيروت 1993، ص 7.

7) م.ن. ص 8.

8) حسن نجمي، شعرية الفضاء، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء 2000 ص 188.

9) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 8.

10) م.ن، ص 12.

11) م.ن، ص 9.

12) م.ن، ص 61.

13) م.ن، ص 131.

14) حسن نجمي، شعرية الفضاء ص 70.

15) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 59.

16) م.ن، ص 60.

17) م.ن، ص 60.

18) م.ن، ص 60.

19) م.ن، ص 68.

20) م.ن، ص 76.

21) م.ن، ص 10.

22) م.ن، ص 11.

23) حسن نجمي، شعرية الفضاء ص 140.

24) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 11.

25) م.ن، ص 92.

26) م.ن، ص 101.

27) م.ن، ص 7.

28) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية العربية، عالم المعرفة عدد 240 الكويت، ديسمبر 1998، ص 310.

29) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 26.

30) م.ن، ص 13-14.

31) الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب ط 1، تونس 1994 ص 177.

32) م.ن، ص 189.

33) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 18.

34) م.ن، ص 19.

35) رينيه ويلك، وأوستن وارين، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي المؤسسة العربية للدراسات والنشر، دمشق 1987، ص 385.

36) Philippe Hamon Introduction a l'annalyse du descriptif, Paris Ed., Puf., 1981 P

37) Philippe Hamon, Pour un Statut sémologique du personnage: in poétique du récit, oev, col, Paris le Seuil 1977, P 134.

38) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 27-28.

39) م.ن، ص 45-46.

40) م.ن، ص 29.

41) م.ن، ص 114.

42) م.ن، ص 115.

43) واصف أبو الشباب، صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية، ط 1، دار الطليعة، بيروت 1977 ص ٦٤٢.

44) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 67.

45) ليانة بدر، المرأة، الشخصيات التي أعمل عليها، دفاتر نسائية، عدد 1، الجزائر ربيع 1991، ص 93.

46) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 73.

47) م.ن، ص 95.

48) صورة الفلسطيني في القصة الفلسطينية المعاصرة ص 247.

49) سيزا قاسم، بناء الرواية، دار التنوير للطباعة ط 1، بيروت 1995 ص 33.

50) عبدالملك مرتاض، في نظرية الرواية العربية ص 221.

51) عبدالوهاب الرقيق، فن السرد، دار محمد علي الحامي ط 1، تونس 1998، ص 28.

52) سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء 1997 ص 163.

53) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 7.

54) م.ن، ص 132.

55) م.ن، ص 132.

56) عبدالصمد زايد، مفهوم الزمن ودلالته، الدار العربية للكتاب ط 1، تونس 1988، ص 150.

57) حسام الخطيب، ظلال فلسطينية في التجربة الأدبية، الأهالي ط 1، دمشق 1990، ص 83.

58) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 127.

59) صلاح فضل، أساليب السرد في الرواية العربية، دار سعاد الصبّاح ط 1، الكويت 1992، ص 86.

60) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 11.

61) م.ن، ص 10.

62) م.ن، ص 40.

63) م.ن، ص 14.

64) H. Morien: dictionnaire de poétique de rhetorique, puf.Paris 1975, p 390.

64) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 99.

65) م.ن، ص 99.

66) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، المركز الثقافي العربي، ط 1، الدار البيضاء 1989 ص 130.

67) Michel Butor, repretoire II, Ed., minuit, Paris 1964, p 43.

69) ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدراسات، ط1 القاهرة 1987، ص 102.

70) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 48.

71) حميد لحميداني، بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، ط 2، بيروت 1993، ص 70.

72) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 11.

73) م.ن، ص 85.

74) م.ن، ص 12.

75) م.ن، ص 87.

76) فاضل الربيعي، السؤال الآخر، الأهالي للنشر ط 1 دمشق (د.ت) ص 111.

77) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 87.

78) محمد رجب الباردي، الرواية العربية والحداثة، دار الحوار ط 1 سوريا 1993 ص 239.

79) قاستون باشلار، جماليات المكان، ترجمة غالب هلسا، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط 3، بيروت 1987، ص 20.

80) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 102.

81) رشيدة بن مسعود، ذاكرة المكان في قصص ليانة بدر، بيادر عدد 10 تونس 1992، ص 70.

82) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 89.

83) رشيدة بن مسعود، ذاكرة المكان في قصص ليانة بدر، بيادر عدد 10 تونس 1992، ص 67.

84) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 97.

85) ليانة بدر، شجرة الماء والحرية في الحياة والإبداع، فصول، عدد 11، القاهرة، ص 233.

86) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 16.

87) م.ن، ص 31.

88) م.ن، ص 17.

89) يوري لوتمان، جماليات المكان، ترجمة سيزا قاسم، عيون المقالات ط 2 الدار البيضاء 1988، ص 63.

90) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 102.

91) م.ن، ص 80.

92) فخري صالح، في الرواية الفلسطينية، دار الكتاب الحديث، ط 1، بيروت 1985، ص 39.

93) يوري لوتمان، جماليات المكان، ترجمة سيزا قاسم، عيون المقالات، ط 2 الدار البيضاء 1988، ص 63.

94) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 39.

95) حسن نجمي، شعرية الفضاء، ص 104.

96) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 133.

97) م.ن، ص 14.

98) يمنى العيد، جمالية المكان والحنين إلى المدينة المفقودة، الآداب عدد 10/9 سبتمبر، أكتوبر، بيروت 1987، ص 81.

99) بوصلة من أجل دوّار الشمس ص 55.

100) سامي سويدان، الحوار في الرواية، الفكر العربي، عدد 91، بيروت 1998، ص 219.

101) عبدالقادر القط، فن المسرحية، الشركة المصرية العالمية للنشر، ط 1، القاهرة 1998، ص 27.

عاشت الساحة العربية هزات عنيفة
غيرت بشكل من الأشكال من واقعها
المعيش، تلك الهزات التي خضعت لقانون
المد والجزر حسب الموقف السياسي،
سواء على المستوى العربي أو على المستوى
العالمي. وكانت لحصيلة هذه المواقف السياسية ومدى تغيراتها المتتالية الدور الفعال والحاسم في شأن توجيه ردود فعل الشعراء، وفي شحذ وانتقاء أدواتهم التعبيرية. ولعل معاهدة 1948 وما رافقها من نكبات عربية وقومية تجلت أساساً في تشريد الفلسطينيين في بقاع العالم، حاملين لجراحه، وفاتحين لمهد شعري جديد يتقصى الشاعر من خلاله، عالم الذات، وعوامل الاضطهاد، والمطاردة والتقتيل، والفداء رمزاً من رموز الخلود والبقاء الشريفين؛ مروراً بهزات نوعية أخرى غيرت بشكل من الأشكال الوجهة الثقافية العربية، وأذكت فيها عنصر الرؤيا والموقف. فمن حرب أكتوبر 1973، والاعتداء الثلاثي على مصر 1965، وثورة 1958 في العراق، وثورة البعث 1963، وظهور ملامح تمثيل فلسطيني فعلي 1965 إلى هزيمة حزيران 1967. وفي خضم هذه الأجواء، ظهرت وبشكل جلي، تحولات عميقة ترتب عنها ظهور شعر شبيه وبشكل كبير بذلك الذي ظهر في أوروبا بعد خلخلتها الفكرية. شعر يدعو إلى إقصاء كل ما هو رجعي، ليتحدث عن الانكسار، والتشتت، والاغتراب، والهموم المتناسبة من السياسة العربية العاجزة عن مواكبة مطامح طبقاتها الكادحة. إنه الشعر الذي نهل من الواقع المعيش، ليكون صادقاً، وليجسد فترة صحو لم تشهد لها الساحة العربية مثيلاً. وفي هذا السياق استطاع سعدي يوسف أن يخرج عن صمته الواعي، داعياً إلى فكر اشتراكي ديموقراطي، كبديل لهذه الأمة العربية، وداعياً إلى محاولة البحث عن إحداث تطور جذري في البنية التحتية. هذا التطور الذي سوف

يكون لا محالة، عاملاً مهماً في سبيل تطوير البنية الفوقية للمجتمع العربي. وهذا بالطبع سوف يترتب عنه تأثير متبادل بين البنيتين.

ولعل البعد السياسي للأمة العربية، يحتم الثقافة التقدمية، إذ عبرها تستطيع الجماهير ممارسة حقوقها الديموقراطية، أن تلعب دوراً ثقافياً واسعاً، ساعية إلى إعطاء شرعية مطلقة لهذا الفكر... ولعل هذا الطموح الذي يهدف إليه سعدي يوسف هو طموح يتعلق أساساً بالمستوى السياسي الذي يلتحم حتماً بالديموقراطية، كما يلتحم بكشف الطغيان الذي تفرزه الثورة، وبالتالي تكون بصدد الحديث عن ممارسة سلطة سياسية معينة. وهكذا نستطيع أن نتكلم عن سعدي وعن تحالف صريح بين ثقافة وطنية وبين سياسة وطنية، وبالتالي، الكشف الصريح عن الموقف السياسي عند سعدي. وفي هذا الإطار، استطاع أن يبرهن غير ما مرة على أن المؤسسة السياسية في الوطن العربي في أمس الحاجة إلى إعادة قراءة لواقعها، وبشكل دقيق قد تبدو عملية سهلة، إلا أن هذه المسؤولية مشتركة بين الحركة السياسية والحركة الثقافية. وهذه خاصية مهمة جداً، إذ إن هناك الكثير من الأحزاب التي تعتبر أحزاباً صورية في آلية الدولة، لا تمثل في واقع الأمر أحزاباً حقيقية ثورية تعبر عن مصالح الجماهير الكادحة. هكذا إذاً، غدا سعدي يرنو ويتطلع إلى مرحلة قد تمثل البديل الصريح لسياسة عربية وجيهة، والمتمثلة في مرحلة الثورة الوطنية الديموقراطية الملائمة لكل البلدان العربية؛ ومسؤولية حاسمة لحركة التحرر العربي؛ إذ إن العالم العربي في أمس الحاجة إلى أن يتحرر سياسياً واقتصادياً وثقافياً، والابتعاد عن كل تبعية تكتسي الطابع الاستعماري لعملة إمبريالية واحدة.

انطلاقاً من هذه النظرة الموغلة في الواقع العربي المزري، استطاع سعدي المبدع أن يحمل هوية الإنسان المتمرد، والمتطلع أبداً نحو التجديد في البنيات اللغوية، والكشف عن الموقف الثوري، والرؤية المستقبلية. كل هذه القضايا ترمي في نظر سعدي إلى تمجيد الشعب بصفة عامة، وتمجيد الإرادة الصلبة لكل الطبقات الاجتماعية الكادحة. ولعل الوصول إلى هذه

البغية، يعتبر مكسباً سياسياً يخدم هذه الطبقات نفسها، بل ويرمي إلى تحقيق عملية التحول النوعي لنضال الجماهير وآفاقها المستقبلية.

أ - القمع السياسي:

أكيد أن الحرية غدت مكسباً صعب المنال، والساحة العربية أصبحت تعج بالقلق الذي بات ينذر أكثر من ذي قبل بقدوم هجمات رجعية لا تكتفي بتشتيت الحركة التحررية للوطن العربي فقط، بل تسعى في مسيرتها إلى تضييق كل أفق يؤشر بسمة التصدي لها ومحاولة إجهاضها؛ إذ إن الرجعية العربية في تحالفها، تعمل على تبني الإرهاب كمنهج تستطيع به فرض قمع سياسي فعال، حيث لا تسمح للإنسان الوطني الغيور التنفس والتعبير عن رفضه لهذا القمع السياسي المفروض عليه، مما لا يجعله يستطيع التعبير وبكل حرية عن تهميشه وقهره، بل وشجبه للخيانات وما يترتب عليها من انهيارات حاسمة. لكن سعدي يوسف ذهب بعيداً ليؤكد لنا أن الشعر العربي الحديث عليه كجنس أدبي أن يمارس حضوره الفعلي والحاسم في المعركة الجماهيرية إلى جانب الرصاصة إن اقتضى الحال. وهكذا أصبح الشعر رهين بالسياسة، والسياسة رهينة بالشعر، مما يجعل الشاعر نفسه إنساناً لا يعبر عن القمع الداخلي فقط، بل يتعداه إلى التعبير عنه حتى على المستوى العالمي والقومي:

«الشعر امتداد للسياسة بوسائل فنية، لذلك سيظل سعدي يوسف كما سيظل آخرون غيره من الشعراء مغموراً ومغمورين أكثر بالنسبة لهذا الواقع حتى يتعدى ميزان القوى السياسية في الشرق الأوسط ليصبح سعدي شاعراً عالمياً، أو نصف عالمي، أو حتى شاعراً قومياً على الأقل، وسعدي كونه شاعراً سياسياً أولاً وأخيراً، لم يدخل في أطراف الميزان السياسي بالرغم من كونه شاعراً سياسياً حتى العظم...»(1).

فالكتابة عنده تمييز بكونها تواكب التحولات السياسية وتعمل على

تعميقها، من حيث هي عملية تنويرية مساحتها الواقع السياسي وما يحيل به من تناقضات. وتظل الكتابة طرفاً منفعلاً يغير جلده كلما اقتضت ذلك المستجدات الاجتماعية والسياسية. ولعل الحاضر بات مسرحاً لكل تغير، إذ بقي يعج بكل أشكال المآسي المتناسلة، والحصار تلو الحصار، فكانت البداية لتكتسح الواقع العربي بشكل واسع:

«وتحول الحاضر مسرحاً للتجريب والمحاصرة، وتعرضت جميع عناصر القضية إلى تغير وتفجير إيقاع القصيدة الشعرية غربة وتساؤلاً ومحاكمة للذات وللواقع، وأصبح بشكل عام إيقاعاً مأساوياً يتردد بين الصرامة الحزينة عند *أدونيس والحيدري وجبرا وحاوي والماغوط*، والمتردد عند *البياتي*...، والتحدي والرفض عند *الصايغ وجبرا وحاوي وأمل دنقل*، والتثوير والانتفاضة عند *سميح القاسم وزياد ودرويش*»[2].

في هذا الاتجاه يكتب سعدي متتبعاً تاريخ الإنسان العربي الذي دمرته الأنظمة الطبقية وسلبته، بل ودفعت به إلى أتون الحرب حطباً يابساً بعد أن حاولت إرغامه على السكوت والخنوع، وجعلته يعيش مشرداً على جميع الواجهات، لا يسعه إلا أن يفقأ عينيه. ونظر بعمق للقتل نظرة شزراء، محاصراً بفضاء العين – عين العدو – حيناً سلطة القمع، وحيناً آخر، أفول النجم العربي الذي جعله يجرجر القتل في زمن التعب العربي:

في زمن الفتنة

والقتل، سأغمض عيني..

وأنظر للقتل

وأحاصره حيناً

وأحاصره حيناً

أو أرضى حيناً بالقتل[3]..

فالمناضل الشريف مطارد في حله وترحاله، ومراقب إلى حد الاشمئزاز، وهذه هي الصورة القائمة للهزيمة السياسية الدنيئة:

لماذا تراقبني؟

منذ عشرين عاماً تراقبني[4]..

إنها لوحة ساخرة، تشي حتماً بمرارة عميقة يستصحبها الشاعر. لوحة القمع السياسي المكرس، تؤكل الامتثال والخنوع، ومصادرة الحرية بأشكالها المتعددة، ويبقى أبداً للثائر، إما أن يشنق نفسه، وإما أن يهان ويغازل الأنظمة ليخون بذلك قضايا الجماهير، وبالتالي يشارك مع من رفعوا راية التضليل والاستغلال. ولعل هذا القمع المفروض على المواطن الغيور، يظهر في عمقه مدى سحرية النظام، ودناءة السلطة الحاكمة في شخص أجهزتها البوليسية، تلك التي تجعل يتساءل: هل التحدث عن الحرية في الوطن العربي أصبح جريمة؟ وإلا فلماذا المخبرون يرون العادي غريباً، والوطني بهتاناً؟

لماذا يراني جنود الخليفة شخصاً غريباً؟

لأنني تحدثت في السوق عما وراء النهر؟[5].

ولعلنا أصبحنا وكأننا نحاول أن نجعل من النظام صديقاً، ونطلب من الطغاة والقساة معرفة أعماق المضطهدين، والحقيقة أنهم ليسوا أبناء وطن بقدر ما هم سدنة طغاتهم. ولا شك أن الأصوات الجريحة لا يفهمها إلا الصوت الجريح، ولا مجال للخوف من الفضيحة مادامت المهزلة تبقى أبداً لصيقة بصانعيها:

هم لا يعرفون الحب والمهج الجريحة

لا يعرفون الصدق، أغنية الجماهير الصريحة

إحسان

لا تخشى الفضيحة..[6]!

فالتشبث كعقيدة ثابتة راسخة هو ما تبقى لدى الأحرار، ولهم رغم كل

الحضارات أن يعلنوا استشهادهم مقابل الوطن، ولهم أن يعيشوا مكرمين معززين. فالوطن - العراق - الذي شهد مجازر عديدة ككل الأوطان العربية، لازال فيه الشهداء عبارة عن قربان من أجل القوت والخوف والضياع المجاني:

تحت الأسوار نموت

وعلى الأسوار نموت

لم نعرف في بابل

غير القتل لأجل القوت(7)..

هل ثمة سلطة قمعية تستطيع أن تجهض زفرة يرسلها الشاعر المناضل لأقرب الناس إليه؟

لعل القمع إذاً، تسرب في الوطن العربي إلى أعمق الأعماق، إذ إن النظام تشكل إلى سرطان خبيث يقتل كل الحريات؛ حتى حريات إرسال رسالة إلى الأهل، ويختمها بالشمع الأحمر كي يشفي غليله ويدين المرسل والمرسل إليه. وهكذا غدت حرية التعبير في الوطن العربي من قبيل المستحيلات:

واليوم يا أماه لم أرسل رسالة فلربما لن تقرئيها

ولربما طرقوا عليك الباب في الليل الغريق

متسائلين عن الرسالة(8).

ولعل سعدي يريد أن يكشف للرأي العام على أن حرية التعبير في الوطن الأم - العراق - دون استثناء الوطن العربي الكبير، غدت مستحيلة مصادرة، فكل من تطاول لسانه بجهر كلمة الحق مهدور دمه، مقتول قبل الأوان. ومن أجل هذا أصبح *سعدي يوسف* مطارد ولازال، وكأن الكتابة عن هموم الوطن تتحول في واقعنا إلى نعت بالخروج عن الطاعة «أعطيني خدك لأصفعك». فمهمة المبدع الحقيقي رغم كل أشكال الحصار، تتجاوز كل قمع وكل كمامة تلف الأفواه الناطقة بالحقيقة:

«هناك مسألة ينبغي أن أنبه إليها وهي أنني لم أكن هاوي سياحة، كنت ومازلت أشعر بما يشعر به المطارد. وأحياناً أتساءل مع نفسي لماذا هذا كله؟ لماذا وجب أن أكون ملاحقاً هكذا؟ هل كتابة نص جميل جديرة بأن يؤخذ عليها المرء إلى هذا الحد»[9].

«وإن كان القمع قد تسرب إلى حمل الأقلام بما فيهم أدباء وسياسيين، فهل استطاع هؤلاء أن يفعلوا مقابل هذا القمع شيئاً؟ لعلنا أصبحنا أمام الحقيقة المرة، إذ إن من العجب العاب أن يصمت الأدباء، ولا يحاولوا ولو إصدار قائمة بأسماء المعتقلين والمنفيين من المثقفين العرب، وهذا بالطبع يدل على خضوع واستسلام لآليات القمع، وهل القمع انتقل إليهم أنفسهم ماداموا لم يفكروا يوماً حتى في إرسال إدانة من وقفوا ضد إصدار مجلة أو جريدة؟ وهل القمع حقاً انتقل إليهم وأصبح واحداً من أفراد العشيرة؟:

حتى الآن لم يصدر اتحاد محلي أو مؤتمر للأدباء العرب قائمة. أية قائمة بأسماء المعتقلين والممنوعين من المثقفين العرب. بل لم يجر احتجاج ملوم واضح على منع كتاب أو كتب أو صحف أو مجلات، حتى المجلات التي تصدرها الاتحادات ذاتها»[10].

وهذا يحتم على المثقفين الانخراط في حركة الدفاع عن حقوق الإنسان في الوطن العربي، بغية اقتلاع جذور القمع، واسترداد الحرية، بل حتى التوازن السياسي والسعي إلى كسبه مشروعية الدفاع عن حقوقهم، على اعتبار أنهم يمثلون زمرة من الذين غلبوا على أمرهم عندما حاولت الأنظمة الرجعية العربية أن تجعلهم أبداً تحت القهر والطغيان ووضع الرأس تحت الجزمة. ألم تضق حتى الآن الأرض بهؤلاء، ألم تعد لهم بصيرة، وإلا كيف تحلو للعربي الأبي الشريف أن يرى المناضل يموت في دهاليز السجون، موتاً مشوهاً، منكل به أبشع تنكيل ولا أحد يستطيع أن يرد له الاعتبار، ألم يتشهد هؤلاء من أجل القضية؟

أخليفة الملقى على الأسفلت في سجن هناك

متدفق الدم، أسود الشفتين، مزرق المفاصل

لكأن وجه الأرض أعمى

أخليفة الملقى على الأسفلت، يا شرف المناضل[11]!

هذا هو النداء الموجه لكل غيور في سبيل إنجاح ثورة الشعب وقلع جذور القمع، ولعل المقصلة أصبحت لا تكتفي برقبة واحدة مادامت الرقاب منكسرة، ولا مجال للاستسلام دون محاولة الجهر:

ارفعوا أيديكم عنه ارفعوها

ارفعوها

هذه الأيدي المدماة اللئيمة التي تأكل حتى في الجريمة، ارفعوها[12]..

فالواقع العربي انعكاس حقيقي للواقع السياسي، إذ القمع أصبح عملة تقود المناضل إلى حتفه، والرؤية المستقبلية أصبحت هي الأخرى تحجبها سماء هذا الوطن المدجج بسلطان الأنظمة العربية الرجعية. وفكرة الوطن تعتبر في زمن الارتهان هذا عبارة عن صفقة يتجادل فيها البائع والمشتري، فهلا لهذا الوطن أن يكون غير هذا! وهل يستطيع يوماً أن يكون نزيهاً وعادلاً ليجعلنا نسحب عنه ما عاهدناه به، قاسياً حاكماً يعج بأشكال القتل؟:

يا وطني: صفقة!

نتبادل فيك المواقع

كن مرة حكماً . لا تكن حاكماً[13]..

وهكذا نرى أن سعدي استطاع من خلال شعره أن يجعلنا نتحسس مواطن الاضطهاد والقمع، تلك التي تختلف من بلد إلى بلد، ومن مستوى إلى مستوى، لكنه يبقى أبداً القمع المقنن لحرية الأحرار باختلاف شرائحهم الاجتماعية ومشاربهم السياسية. أولئك المتطلعين إلي الحرية كمكسب ثمين،

والشاعر بالطبع لا يستثني من يعتز بالحياد، إذ هو نفسه يكون عبارة عن شكل من أشكال الاضطهاد المقنع.. فالحرية إذاً مطلب عظيم إلى حد الأماني المستحيلة في ظل الأنظمة الرجعية التي تعمل جادة في سبيل خلق شروط قاسية لإغلاق منافذ الحرية. وهذه الشروط تكون أبداً صعبة المواجهة مادامت الحرية الطبيعية مفتقدة. تلك رحلة شاقة صاحبت *سعدي يوسف* إلى حد محاولة إقصائه:

«إن *سعدي يوسف* الشاعر التقدمي الذي تعاديه الرجعية والأنظمة الاستبدادية، والمعادي للصهيونية والإمبريالية، والمناضل من أجل حرية شعبه ومن أجل حقوق الشعب الفلسطيني، وقضية السلام، والمدافع عن الاشتراكية، والشاعر الجيد الكبير، لم يستحق حتى الآن - على سبيل المثال - ترجمة تقدمية أو تقديراً»[14].

فـ سعدي واحد من الذين وقفوا موقفاً حساسياً راسخاً في وجه الأنظمة الرجعية والأنظمة المستبدة بالمواطنين باختلاف طبقاتهم وشرائحهم، كما أنه جهر بحق الشعب الفلسطيني وكل الشعوب المستضعفة، ودافع دفاعاً مستميتاً عن الاشتراكية كمبدأ بديل لا هي عليه، مادامت الأنظمة عندنا تتشابه وتتماثل، ومادام الحكام العرب عبارة عن قياصرة يتلذذون بشنق الثوار على المشانق العربية، ومن خلالهم يشنقون الجماهير لأنهم أعلنوا رفضهم واستنكارهم وعمق تشكيكهم في مصداقية كل ألوان الأنظمة العربية وشعاراتهم الكاذبة الخائنة... تلك التي قادت الأمة إلى مهزلة تاريخية تجلت في الهزائم المتتالية التي شهدتها الساحة العربية.

ب - الهزيمة:

لقد عاشت الأمة العربية هزات متتالية منذ أوائل القرن 19 إلى ثمانينات هذا القرن. ولعل هذه الهزات تمثلت بشكل واضح في التسلط الاستعماري المتعدد الأشكال من نكبة فلسطين 1948 إلى هزيمة 1967، مروراً

بمجازر أيلول الأسود 1970، وكذا الحرب الأهلية المفروضة في لبنان، وصولاً إلى اتفاقية كامب ديفيد، والاغتيالات السياسية، وحصار بيروت... كل هذه الهزات ساهمت بشكل من الأشكال في انتعاش ونهوض تجربتنا الشعرية، لتصل إلى كتابة صدامية ترمي إلى إدانة الخيانة العربية وتعاقب انهياراتها التي صنعت الهزيمة. ولقد كانت نكبة 1948 بالفعل، صاعقة مفجرة لهذا الصراع، حيث أثبتت الحكومة الإقطاعية هشاشتها وفراغها، وبالتالي خيانتها الوطنية:

«لقد استيقظ الوجدان العربي فجأة بعد الحرب العالمية الثانية على جرح هائل في كبريائه؛ فقد اغتصبت فلسطين، وتشرد أهلها في الداخل والخارج في مأساة غير عادلة في آن واحد، وأصبح الإنسان العربي المشرد يواجه حاضراً رهيباً مليئاً بالتعاسة، وخالياً من الإشراقات. واندفع الجيل الأول لشعراء النكبة.. اندفع هذا الجيل في حماسة ثائرة للبحث عن الرفض والثورة»[15].

ولعل ميلاد القضية الفلسطينية أفرزت وبجلاء وصمة عار رافقت الضمير الإنساني وجعلته يتطلع إلى مستقبل رهين، ستتعاقبه النكسات التي سوف تنجب جيل الرفض والانتفاضة، جيل الثورة التي أقسمت أن تموت شهيدة أو تحيا معززة مكرمة. وسعدي آمن أكثر من غيره أن النار سوف تطهره من هذا العار، وأن البغض لا يمكن أن يولد من فراغ إن لم يمنحه الحب العظيم. وتلك جدلية نداء بطولي يختزل الشعارات والثورات المجانية:

أومن أن النار قد تحرق العار الذي فيّ وقد تخبو

أومن أن البغض

أعظم ما يمنحه الحب[16]..

غدت الهزيمة عند سعدي شيئاً يكاد يألفه، إلا إنه ينام ليستيقظ على الهاوية. وموقفه أصبح موقف من يطل على الهاوية، ورسالته الآن هي أن

يقول ما عجز عنه الآخرون، بغية أنه لا يرثه جيل سيستفيق هو الآخر على نفس الهاوية.

فمنذ هزيمة 1948 إلى هزيمة 1967 التي يعتبرها الشاعر محطة أساسية، جعله يراجع خلالها وبشكل عميق واقع الأنظمة العربية بعدما تسرب إلى - سعدي - الملل والضجر وكره الجميع، بل ذهب به اليأس المتناسب من هذه الهزائم إلي إحراق أسمائه ليستغيث بـ صلاح الدين وبجميع الذين رسموا أسماءهم في الذاكرة العربية، ذاكرة نضال الشعوب الحرة:

كرهت سيفي وذراعي على أسوار عكا، وكرهت الجميع

أدعي صلاح الدين، وأدعي الجميع(17)

ويقين سعدي يوسف جعله يؤمن أن ذكر الأوجاع وإنشاد مراثي هذه الأمة سوف لن يفيد في شيء، بل على كل عربي أن يدون هذه الحقائق في كتبه لتصير عبرة، بل على كل عربي أن يخبئها تحت وسادته وينقشها على خرائط يجب أن لا يعرفها غيره. فإلى متى تظل سماء الوطن العربي عرضة للهزائم المحبوكة، ووكراً للمتناقضات التي تصنعها الخبايا الخارجة من تلابيبنا؟:

أطلقنا العصافير

وطلقنا صفير القبلة

آه يا رايتنا المنخذلة!

أيتها الأرض العربية، يا من تصطدمين بنفسك

يا من تلقيت بنادق ثوارك

في مستنقع أغوارك..(19)!

ولعل هذه الأصوات الطالعة من عمق شرائح الوطن، سوف تبقى أبداً متشبثة بالأرض المتطلعة إلى الرجوع إلى أحضانها رغم أن الغروب اكتسح

سماء الوطن ورضي بالمقام فأقام، وأحال الفضاء الحزين إلى شارات هزيمة جديدة ستقض مضجع الشاعر الذي أضناه القمع وأبعده عن حماه:

يقول المقاول: نرجع بعد الغروب

تقول الحمامة: أرجع بعض الغروب

يقول المغني: بلادي.. لماذا يظل

الغروب[20]؟

إن واقع الهزيمة وتمزق الوجدان العربي الذي أفرزته الانكسارات السياسية المتتالية، جعلت الشاعر يستعرض من خلال تجربته الشعرية أعماق هذه الانهيارات. بدأ من العراق الذي عاش هو الآخر هذه المحنة التي أكسبته بالفعل فرصة التأمل واستخلاص الرؤية العميقة للسياسة المتبعة آنذاك في العراق. معتمداً في كل هذا على إظهار ملامح هذه الهزيمة في شخص جل المناضلين الذين آوتهم الزنازين، لأنهم أعلنوا غير مرة رفضهم للهزائم المجانية، تلك التي أفرزتها السياسة الفاضلة للأنظمة الرجعية.

ولم تقف تجربته - *سعدي* - عند هذه الهزائم دون الوصول إلى حقيقة الراهن العربي المتمثل في غزو إسرائيل للبنان وحصار بيروت، تلك الحقيقة التي كشفت عن مغزى ودلالة الشعراء والأدباء دون أن تستثني المقاتلين. إنها الحقيقة التي جعلتهم بين خيارين؛ إما أن يقاتلوا فرادى ليتم لهم شرف الانتساب لشعبهم العربي الأبي - لبنان - ولقضية انتصار العدل والحرية والتقدم، وإما أن يستسلموا للهزيمة كبقية العرب، وتكون بذلك المأساة الكبرى. هذا ما جعل سعدي يتساءل بإلحاح: إلى متى تظل الهزائم مصاحبة للأمة العربية، وإلى متى سيظل الإنسان العربي يرتقب مسلسل السقوط؟ من سقوط *القدس*، إلى التهديد بسقوط بيروت، إلى سقوط النخوة العربية:

«إننا أمة عديدة العواصم، عواصم مؤسسة في الضمير العربي، القدس، دمشق، بغداد، الجزائر، طرابلس، القيروان، البصرة، صيدا، غزة هاشم، فسطاط، مصر، مكة، عدن، صنعاء... وليس أوجع على أمة من فقد

عاصمة فكيف بنا نحن، وقد فقدنا عاصمة هي القدس، وها نحن أولاً مهددون بفقدان عاصمة أخرى، هي بيروت؟»[21].

إن مهزلة حصار بيروت، واقتحام الآليات العسكرية الصهيونية لها بغية إبادة الفلسطينيين وملاحقة كل من يناصرهم في قضيتهم العادلة، ومحاولة ضم لبنان، وجعلها قلعة منيعة لهم حتى يتسنى لهم تعميرها، وتسليحها بآليات الدمار لتتوسع رقعتهم التي باتوا يحلمون بها، كل هذه الحقائق احتوتها وبشكل عميق قصائد «مريم تأتي».

لو كنت أعرف مريم

لا تبعث بالنجم نحو بلادها

لكن مريم خلفتني في المتاهة منذ

أن رحلت

وقالت: سوف تلقاني إذا أحببتني[22]

وبهذه الإطلالة يكون سعدي قد قدم لنا صورة واضحة عن حقيقة بيروت وهي تعيش داخل الحصار المفروض مشيراً إلى الفراغ الذي اكتسح الساحة العربية وجعلها تجتر خيبة الأمل التي تراودها في جميع المحافل الدولية، وكأن لا شيء يجمعها بلبنان. لبنان الذي أعطاهم الشيء الكثير ولم يعطوه غير الصمت الذي بات يشي بالهزيمة المنظرة:

«... أتعجب للعالم الصامت، أتعجب للدول والمؤسسات الدولية وللأشقاء والأصدقاء: ألم يبلغهم هدير المدافع؟»[23].

لم يبق إذاً للبنان إلا أن يثبت وجوده وحده، وما عاد إطلاقاً يجمعه ببقية العرب أي شيء. ولقد آن له أن يعلن كرهه إياهم، وبذلك يكون الحصار قد أخذ أبعاداً وأشكالاً قد تكون قابلة للمساومة إلا حصار الضمير، وتلك مشاشتنا ولعبتنا الخسيسة، ولعل مدننا المعاصرة تعتبر جزءاً من ضمائرنا، بل من تراثنا، فلا مجال إذاً للبكاء على الأطلال والأفق يدعونا:

«من سيغفر لنا، حين تغور مدننا.. بينما أذرعنا عاجزة حتى عن تمتد إليها ضارعة متوسلة: أيتها المدينة.. أنت لنا؟»[24].

إن حصار بيروت لم يعد جغرافياً فقط، بل تناسلت منه حضارات تهدمت معها أحلام إخوة يعيشون تحت القصف، والمدافع العربية صامتة، وبصمتها يكون الشعب اللبناني قد دفع خيانة الأنظمة السياسية العربية المهزومة حتى النخاع. ولعل هذا المد الإسرائيلي لأرض لبنان وفلسطين، يعتبر وبشك صريح بمثابة الإنذار المدوي عن الخطر الذي بات يتهدد بلاد العرب كلها، بل أصبح يشي بمجازر قد تكون مشروعاً صهيونياً محكماً لتخطيط يستهدف مناطق حساسة للعبور نحو مستعمرات ومستوطنات جديدة:

ننذبح في نابلس، ونتذابح في الخليج

نتساءل في المشرق، ونتصل في المغرب

نخرج من سجن، ونفتح سجناً[25].

إن الجسم العربي أصبح الآن منهوكاً بسبب التواجد الصهيوني ككيان باسط نفوذه على أرض فلسطين، والطامع أيضاً في التوسع إلى حدود لبنان عبوراً إلى باقي الدول العربية المجاورة له. ولعل هذا الجسم العربي المريض، استفحلت علته على مر الأيام، وتناسلت منه الهزائم. فمادامت الأمة العربية تعيش حالة صحية مريضة فعين إسرائيل سوف لن يسعفها النوم. إنها تختار الوقت المناسب لتهاجم الأقطار العربية ولتضمن لنفسها البقاء في المكان الذي استعمرته، ولتستعد من جديد لغزو عسكري بات يحتم علينا كمناضلين فهم حقيقة فلسطين ولبنان ومدى ارتباطهما الوثيق، إذ لا يمكن أن يجد لهما حلاً جذرياً إلا إذا ابتعدنا عن مواجهتها بلغة العاطفة.

ج – التحريض:

لقد بات مؤكداً أن التغييرات الجذرية التي تقتضيها المرحلة الراهنة

في عمق التحديات، لم تعد تقتصر فقط على الردود السريعة المعتمدة على الكشف والتعرية. فنحن - يقول *سعدي* - في أمس الحاجة إلي النهوض الجماهيري التحريضي، المتجاوز لكل الخلافات المعيشة. فالأمة العربية أنهكتها المؤامرات المحبوكة الخسيسة، تلك التي انطلقت مستهدفة تصفية القضية الفلسطينية لتتوغل في الجسم العربي كلية. وفي هذا الإطار كان لزاماً على كل عربي مناضل بما فيهم المثقفون، الدعوة جهراً إلى خلق جهات وطنية وقومية ديموقراطية، متمسكة بالحد الوحدوي الثابت، ومتماسكة على جميع المستويات، ومحرضة كل الطاقات الجماهيرية العربية على أن تأخذ وبشكل حاسم وقطعي دورها الفعال في سبيل دعم الثورة الفلسطينية، وإجهاض كل المؤامرات والمخططات التي تحاول الإمبريالية والصهيونية، والرجعية العربية تمريرها وتحويلها إلى واقع مكرس. وفي هذا الصدد دعا *سعدي يوسف* إلى تأسيس جبهة ثقافية ديموقراطية واعية ومسؤولة: ملتزمة بقضايا الجماهير ودورها في نضال الأمة من أجل التحرر والتقدم والوحدة:

«أعتقد أن إخفاق الإيديولوجيات والقناعات يضيف قوة إلى الجبهة، لأن الانهيار ليس مقتصراً على فئات ضيقة من المثقفين التقدميين، إنه يشمل فعل الديموقراطية والوطنية الليبرالية.. فأي مساعد في إيقاظ الضمير الثقافي، يمكن أن تنهض به الجبهة الثقافية الديموقراطية، هذه المساعدة ستعود بالنفعل على مجمل الحركة الثقافية العربية»[26].

فالشاعر يشير أساساً إلى أن تأسيس الجبهة الثقافية ستمثل في الحقيقة بديلاً، وستشمل مجموعة من الإيديولوجيات والقناعات. والجبهة نداء الضمير الديموقراطي نحو إيقاف هذا التدهور، بل الحد من عملية الإجهاض السياسي. وهذا ما يدعو في نفس الوقت إلى حركة ثقافية عربية من شأنها أن تجعلنا نرنو إلى مستقبل مشرق. وقد يكون بدهياً إذا ما اعتبرنا أن حرية الناس هي بالأساس انعكاس لحرية الفرد، ومن ثمة يكون على الشاعر تحمل مسؤولية رسالة سامية تتمثل في الكتابة الديموقراطية،

والجهر بعدم الطغيان، وإلا سيكون شريكاً في الجريمة مع الرجعية. ولا غرابة في هذا مادام الإبداع والحرية ينهلان من منبع واحد:

«إن حرية الإنسان، تقاس بمدى حرية الآخرين. فالشاعر الذي يستمر في كتابة الشعر صامتاً على الطغيان، والحرية كل، فلا تكتمل إنسانية الإنسان ما لم تكتمل حريته. والحرية كالإبداع تبدأ، دائماً إذ يبدع الشاعر قصيدة لا يخلق لغته من جديد وحسب، وإنما يخلف إلى ذلك شخصيته من جديد»[27].

وهكذا يبقى الشعر قناعة تصب في داخل هموم الجماهير، وتنطلق من خباياهم الدفينة رمزاً من رموز التحريض/ البديل، ويعكس الواقع ليبقى خارج السلطة إذ إن الشعراء هم سادة كل ثورة تلوح في الأفق، وعليهم ألا يسكنوا فيها، لأن رسالتهم تتجاوز عالم كل ثورة، لتلبس من جديد ثوب عهد من سيولد داخل الوطن المدجج بالأنظمة الرجعية:

وكنت أعني الشعراء خارج السلطة... هنا، أو هناك،

على امتداد الأرض العربية

لكن علينا ألا نسكن فيها[28].

ولقد بات مؤكداً التفكير في عدم الانفراد بمحاولة إيجاد الحلول الفردية، لاسيما والقومية الصحيحة هي التي تستهدف وحدة الحلول.

وانطلاقاً من هذه النظرة العميقة، رفض *سعدي يوسف* وبشكل صريح الانغلاق على الذات، ومحاولة تعطيل الوعي التاريخي عند الإنسان العربي، كما أنه دعا إلى إعادة النظر في دلالة القومية، والاستفادة من التاريخ العربي الذي يعتبر بحق عبرة عالمية كشفت عن حقيقة انكسارنا... والقومية عنده ليست سهلة المنال إن لم تصدر عن الوعي والشعور العميقين بوجود كيان مستقل وحر، نسميه الوطن:

وطني...

أيتها الأرض الصغيرة

أنت يا خير النخيل

لك يا أرض أحارب

وأقاتل[29]..

فالوطن قضية مصيرية عند الشاعر، ومن أجل القضية يخلف الإنسان ويقاتل، وهي التي تشعره بتلك الرابطة القومية التي تجمعه بأفراد شعبه. والشاعر في الوقت نفسه يعتبر الوطن معبداً يمارس فيه كل وطني غيور طقوسه الدينية في أمان واطمئنان:

وطني ونهر الشمس يغسل كل بيت، كل شارع،

والشرق تنفض الحياة لديه راكضة المنابع

أبداً ستبقى مجد مدوية المقاطع

يا مولد التاريخ، يا نجماً عريق النور رائع[30]...

فأي تاريخ هو أجدر من تاريخ وطني حر طليق!؛ وأي حرية أحلى من تلك التي تجعلنا ننشد مجداً أضعناه بأيدينا في ظل الأرض التي شببنا فيها على الطوق حتى استحالت نشوة الوطن أغنية نرددها معلنين عن ميلاد تاريخ جديد، وبزوغ نجمنا الذي أفل من بين أيدينا..! من أجل العراق كتب سعدي معلناً تقديم نفسه قرباناً للوطن إن كان في حاجة إلى قربان. فالشاعر لم يعد يملك لسانه ولا حتى أشكال الكتابة مادام الوطن يطالبه بحمل البندقية لقلع جذور القمع والاستبداد من أرض الحضارة التليدة - أرض ما بين النهرين -. وسعدي على استعداد لبيع كينونته الحقيقية - الكتابة - مقابل امتلاك البندقية سعياً إلى الدفاع عن الأرض الموعودة:

أنا لست أملك بندقية،

لكنهم لو يسمحون هنا لأسرعنا إليك

ولبعت أوراقي ومكتبتي وجئت ببندقية[31].

فتصور سعدي للوطن يتوقف أساساً على وجود الأرض أو التراب الوطني، وعلى إثبات الشروط اللازمة للتمتع بالحق والسيادة والإيمان الراسخ بالفكر المشروع للحقوق، الشيء الذي سوف يؤهله إلى التنفيس في مناخ فكري سياسي حديث، ولعل التشبث بالأرض، وبهذا الشكل، هو الرمز الصحيح والصريح لذلك الحب الوثن، الحامل لخصوصية طبيعته العقائدية العميقة. طبعاً، هذا ما جعل سعدي يصدر عن حب عميق تتوب من خلاله الحدود الجغرافية ليعانق الطفل والرجل والمرأة في أرجاء الوطن العربي الكبير. ذلك لأن الشعور القومي كان أبداً همه الكبير:

إنني أنشبت أسناني بأرضي

وعبدت العشب والنمل وحتى الأغبياء

إنني غنيت من أجل النساء[32]..

إن فكرة الوطن هذه صاحبت الشاعر في رحلته القاسية، وفي غربته المفتعلة، واكسبته ثقة على أن الوطن مصدر كل عطاء للإنسان منذ فجر التاريخ.. يعطي المعاني والقيم لبناء دعم الحضارات العالمية الثابتة، والحضارات التي منحت للإنسان أرقى المرتبات، وعلمته كيف يعي حقوقه وحرياته رغم ما يدفعه في المقابل من ثمن قد يصل إلى التشرد والاضطهاد. فـ سعدي الشاعر الرافض لا يختلف عن سعدي القناع الأخضر بن يوسف مادام المصير واحد يدخل في إرادة بناء مصير وطني مشترك:

«... في كلمات عادية يصوغ الشاعر صوره المعبرة عن إصراره على التمسك بأرض الوطن، ومبادئه وكلماته رافضاً تغييرهما مهما مر عليها زمن

المحن، لأنه «عندما يبتعد الأخضر بن يوسف عن الأرض يفقد قواه»، فقوته في وطنه، حيث مجال كلماته وقصائده وفكره ونضاله»[33].

وبما أن كلمة الوطن تبقى أبداً ذات أبعاد دلالية تشي بعنصر التكتل والوحدة، فمفهوم الأمة يبقى أكثر مجال تتوفر على وحدة لا شك فيها، إذ إنها تعبر عن واقع ظروف الأمة العربية الراهنة. والفكرة أساساً تقودنا إلى ملامسة حقيقية واحدة تتمثل في أن هنا أمة واحدة ووطن واحد، إنه الوطن العربي الكبير. ولعل طموح الشاعر نفسه إلى تأسيس أمة عربية موحدة، يشترط أساساً حضور الأهداف المشتركة، والأهداف المتباينة التي تشترط هي الأخرى من يجمعها وينقذها من الأهداف القطرية الضيقة:

«علينا أن ننظر إلى المشهد العربي. أعتقد أننا أضعنا التأسيس وأطللنا على الهاوية. وأقول أضعنا مرحلة التأسيس التي من أجلها عملنا، وعمل آخرون قبلنا، منذ ما سميناه بمرحلة التنوير، طه حسين في الثقافة، وعبدالناصر في السياسة. إن عموم المشهد السياسي لم يعد مهتماً باستقلال الوطن»[34].

لم يعد إذاً، هناك مجال للشك في أننا مطالبون بإعادة تأسيس عماد هذه الأمة، والدليل هو راهن السياسة العربية، إذ إننا أضعنا الكثير وهدمنا تاريخنا بأكمله، ذلك التاريخ الذي ساهمت فيه سواعد أجيال متعاقبة، قاطعة الصعاب إلى أن وصلت إلى مرحلة التنوير. ولعل هذا المشهد السياسي أصبح الآن لا يقتصر على التطلع إلى استقلال الوطن فقط، بل كبر طموحه ليصل إلى استقلال الأمة العربية:

ولا مت حين تعيش الأغنيات العربية

أنني غنيت من هواها

ولقد مرغت وجهي في ثراها[35]

هل يستطيع المرء أن ينسى نضال جميلة الجزائرية التي ظلت أبداً رمزاً من رموز الاستشهاد والنضال الوطني والقومي؟:

إنها تقطع في سجن بأعماق الجزائر

عنقي

إنها تسأل السادة الضباط: لن تحيي جميلة

على أكتافهم تشحب كورسيكا العتيقة[36]..

فالدعوة إلى القومية والوحدة مطلب شرعي، بل هو المطلب المستقبلي لكل من أراد أن ينقذ هذه الأمة من هذه العزلة المفترضة عليها والتي أقصتها عن مسيرة باقي الأمم الباقية، وإلا فكيف يحق لعالم يعيش ثورة على جميع الوجهات أن يصاهر عالماً يكتفي بسماع هذه المعزوفة المشتهاة؟ هذا ما جعل حقاً سعدي يوسف ينادي بمعانقة كل جديد يخدم القومية العربية ويخرجها من هذا الحصار، ويدخلها إلى الوحدة العربية، وهي حتمية تاريخية لا مناص منها:

«إن العالم العربي يعيش عصر الثورة، لأن الثورة هي الإطار العام الذي يحدد طابع هذا العصر على المستويات الفكرية والاجتماعية السياسية، والشاعر فرد من الناس يعيش داخل هذا الإطار وينفعل به، فتنعكس الثورة فيما يبدع من شعره»[37].

إن التغلغل داخل الجسم العربي وما يحتويه من تفاصيل، أهلته أن يكون شاعراً أممياً وقومياً بعد أن خلع عليه، رداء البلد، وعانق كل المسافات وكل الأمكنة والأزمنة، بل كل الناس. سعدي ألغى بحق حتى المسافات والزمن والحدود، وعانق همومه الوطنية ليختار لنفسه هوية مواطن عالمي، وليعلن للعالم أنه ابن أرض الله وسماواته. خلق لينعم بما سخرته له الطبيعة، بعيداً عن الإقليمية الضيقة المسيجة بالأنظمة المدججة بالأجهزة الديكتاتورية. ويعتقد أنه من الممكن للأمة وما تحتويه من أوطان وكيانات أن تبني دولة

واحدة يسودها الحب والسلام والوئام. وإن كان كذلك، فماذا ينتظر العرب وهذه الحتمية الوحدوية تنتظرهم وإرادتهم؟!

«ويمكن القول إنني منذ 1964 لم أعد شاعر بلد، وهذا الأمر أكسبني القدرة على التحرك في المشكلات العربية، والتعرف على الإنسان من المغرب إلى الخليج، وأنا أعتبر نفسي أحياناً شاعر أماكن.. المكان دائماً له أهمية خاصة لدي. أنا أحترم المكان وأهله، وأحاول أن أكتب معبراً عن أحاسيس وألوان وجغرافية وهموم وأفراح، يستوي هنا لدي مقهى في الدار البيضاء، أو بستان برتقال في جنوب لبنان»[38].

فإن كانت القومية تعتمد أساساً على قطبين أساسين: الوطن والأمة، فأعتقد أن سعدي اهتم بعنصر ثالث له دلالته العميقة، إنه بالطبع الديموقراطية التي تغنى بها، واعتبرها الغاية المنشودة لتأسيس الفلسفة القومية العربية وما تحتويه من خصوصيات ومميزات. والأنظمة العربية - في نظر سعدي - يجب أن تكون ديموقراطية، تشارك فيها الجماهير الشعبية بكل حرية وعدالة، مع العلم أننا أصبحنا ندرك أن تاريخ الحركة القومية العربية هو تاريخ تطور القهر الشعبي، تاريخ مجتمع من الأحرار من جهة، ومجتمع من العبيد من جهة أخرى. ولعل الهزيمة سمة للأمة العربية، وهي بالأساس هزيمة الأنظمة والطبقات التي قذفت بالحركة التحررية إلى ما هي عليه اليوم، الشيء الذي يستدعي مراجعة شاملة وكلية لسياستها الفاشلة، وهذا لا يتم إلا بنقد التاريخ القومي للأمة العربية.

وسعدي يوسف من المبدعين الذين تعمقوا في الخريطة الثقافية العربية البعيدة عن المنهج الديموقراطي، وهذه النظرة العميقة جعلته يرى أن المسؤولية تحمل في عمقها صعوبات بالغة. إلا أنه يؤكد على عدم إغفال طبيعة هذه المسؤولية إذا ما أردنا توحيد ما تفرق بشكل علني، وإلا فإننا سوف نعيش مهزلة قد تفوق مهزلة تخريب عاصمة الثقافة العربية الديموقراطية بيروت. ولعل هذه الضربة تعتبر بحق أعنف ضربة وجهت إلى وحدة الثقافة العربية الديموقراطية:

«لكني أعتقد أن كل المصاعب والمتاعب يجب ألا تحجب عن عيوننا شرف المسؤولية التي أخذناها على عاتقنا. باعتبارنا مبدعين عرب نوحد ما تفرق، ونصل ما انقطع، ونتبه إلى ما ينبغي التنبيه إليه من مخاطر وعلل ولربما يمثل القضاء على عاصمة الثقافة العربية الديموقراطية بيروت، أشد ضربة وجهت إلى وحدة الثقافة العربية الديموقراطية»[39].

وسعدي يوسف يرى أن العمل الثقافي يجب أن يخوض هو الآخر معركة حاسمة في سبيل بلورة تفاعله وتحالفه مع الثقافة الوطنية والسياسة الوطنية. ونتيجة كل هذا، تظهر من خلال نوع الاهتمامات النظرية التي تطرح المواضيع الدقيقة كحصيل متوصل إليه، ويكون هذا الحصيل هو مجموعة ثمار سياسة المثقف على المستوى النظري، والذي سوف يساعد لا محالة على مستوى الممارسة السياسية. هذه الأشياء كلها آلت إلى فكرة تأسيس جبهة ثقافية ديموقراطية تعيد قراءة الثقافة العربية ومراميها المتباينة:

«العمل الثقافي الوطني يقاتل من أجل تفاعل وتحالف حقيقيين بين الثقافة الوطنية والسياسة الوطنية، ويبرهن على هذا الموقف السياسي المباشر. وفي شكل الاهتمامات النظرية والفكرية التي يجب عليها أن تطرح المواضيع الملحة وتعمل من أجل إنتاج إجابتها. وفي هذا الحال تكون سياسة المثقف هي الإنتاج النظري الذي يساعد الممارسة السياسية»[40].

ولعل فكرة تأسيس جبهة ثقافية ديموقراطية باتت البديل المثل عند *سعدي*، بل الهدف والطموح لتعميق فكرة انتصار القومية العربية المتمثلة في الثقافة التي تعكس بشكل من الأشكال الواقع العربية بصورة واضحة، وتبقى على الجهود أن تتضافر، جهود المثقفين العرب من أجل مساءلة الثقافة العربية، ومن أجل مساءلة الثقافة العربية المعاصرة بغية محاولة تجاوز ما هو سطحي، والنفاذ إلى أعماق الراهن العربي دون إقصاء الفكر الغربي المعاصر:

«العمل الثقافي لا يسعى إلى تدعيم العلاقة الفردية بين المثقفين، إنما يناضل من أجل فرض وتعزيز ونشر نهج ثقافي معين يتعامل مع المهمات

الوطنية والقضايا الوطنية، أي إنه يخلق عملاً ثقافياً ذا وظيفة، وذا فعالية وصاحب طموح وأفق والتزام عملي وبرامج وأدوات عمل»[41].

إن بناء القومية العربية منوط ببناء الوحدة العربية تحت سياسة ديموقراطية، سعياً إلى نبذ الفوارق الطبقية الموغلة في الاستغلال، والحق في التعبير عن الرأي المغاير والمخالف للآخر. ولعل هذا البناء المنشود قد يبقى غير مكتمل مادامت الأمة العربية تجر أذيال الهزيمة والردة، وتاريخ انحطاط السيادة المفقودة بدءاً من الخلافات العربية/ العربية وصولاً إلى القضية الفلسطينية التي غدت مفتاح القومية الحقيقية، وهكذا أصبحت دراسة الحركة القومية الحديثة ناقصة ما لم تأخذ القضية الفلسطينية فيها مأخذ جد وحزم.

وعلى هذا الأساس يجب إعادة بناء الأمة العربية بناءً حضارياً، يلغي الحروب الداخلية، ويرمم طاقاتها المشتتة في ظل الشرعية الديموقراطية، ويستفيد من التفكك الطائفي المدمر الذي شهدته الساحة العربية والمتمثل في القضية الفلسطينية، هذا التفكك الذي أنعش المد الصهيوني وقوى من الاتهامات التي توجهها اليهودية العالمية للعرب:

لأجلها اختبئوا

وفوق بهائها اختبئوا

فلسطينية كانت

وصارت لعبة دوارة في ساحة العشرين[42].

فلسطين ذلك الجرح الذي يصاحبنا ليستفز فينا العروبة المفقودة، ولتذكرنا بالأمجاد التي غدت كأضغاث أحلام، من أجلها نحن الآن نختبئ، من أجل جمالها وبهائها صارت الدول العربية تشهد أفولها الرمزي، مؤسسة بذلك مهزلة تاريخية حضارية، مهزلة الدول العربية العشرين. فهل يستطيع المرء أن يتكهن بتحقيق حلم الوحدة العربية بإقصاء فلسطين؟ ف سعدي يدعو

الأمة العربية للاختباء حتى لا ترى مأساة فلسطين وهي تغتصب وتمزق على امتداد الوطن العربي، وهو بالفعل اغتصاب رمزي، إذ إن الاغتصاب الحقيقي هو اغتصاب الأمة العربية التي لم تستطع أن تفعل شيئاً.

إن القضية الفلسطينية - يرى سعدي - ليست مجرد مشكلة قومية عربية، ولا حتى مشكلة اجتماعية فلسطينية، بل هي جريمة إنسانية حضارية صنعتها العنصرية الصهيونية، لتسجل بذلك ظاهرة تاريخية خسيسة:

«إن قضية فلسطين ليست مجرد مشكلة قومية على الصعيد العربي، إنها مشكلة اجتماعية بالنسبة لأبناء فلسطين، وإنما هي مأساة إنسانية عامة، هي مأساة «*العنصرية*» أكبر وصمة عرفها التاريخ الحديث، لذلك أتصور **فلسطين** دائماً نبعاً لا ينضب من الأفكار والتجارب»[43].

هكذا غدا الإنسان العربي يعيش مسلسل محاولة إبادة الوجود الحضاري للشعب الفلسطيني، بل صار يرنو إلى من يسعى إلى امتصاص ونشل تراثه الثقافي.. إن ضياع فلسطين هو ضياع القومية العربية المنشودة. فلسطين التي أعطت للعرب نخوتهم وكبرياءهم، وأعطتهم المكابرة والعناء، وعمقت فيهم رمزة الثورة التي لا تعرف المفازلة المجانية. إلا أنها ما حصدت منهم غير الصمت، وإقامة جدار حديدي يوجه مستقبلها. ولعل المهزلة تجاوزت حد ضياع عنصر القومية والوحدة العربية وعانقت وبلا خجل أبشع مهزلة صنعتها بالفعل أياد آثمة، ذلك أننا جلسنا حول مائدة الشعب الفلسطيني وشربنا من عرق جبينه، وتناولنا خبزه المرشوش بالماء الزلال، ودخلنا البيت الفلسطيني لنمارس فن تشريح الجسم الفلسطيني ونهش جثته التي تطاردنا في العلانية والخفاء:

أو لم نأكل فوق جسم القتلى خبزهم مرشوشاً بالماء؟

أو لم نجلس في قاعة مشرحة حول فلسطين؟

أو ما مزقنا جثتها.. مزقا[44]؟

فلسطين التي علمت العالم معنى مشروعية القضية، وصنعت له نموذجاً للتحدي والنضال، وجعلته يحسن رفع شعارات الثورة المقدسة، جعلت العرب يخجلون من أنفسهم، إذ إنهم لا يحسنون غير رفع شعارات الفحولة العجفاء، وبذلك انكشفت حقيقتهم بجلاء:

بدلاً من رايات الثورة

رفعوا رايات ذكورتهم(45)

ولعل مجرد التفكير في محاولة إبادة الشعب الفلسطيني بات مستحيلاً، وهذه القناعات الهشة أجهضتها الثورات الفلسطينية المتعددة، إذ أظهرت أن الإرادات الجماهيرية لا تقهرها الهجمات البربرية. وقد تكون القضية الفلسطينية مصدر كل إلهام يبشر بتحقيق حلم القومية العربية، ذلك الحلم الذي أضعناه بضياعها لفلسطين، وكأننا لم نكن قد حققنا انتصارات حينما كنا موجودين. لقد كان إيماننا يوم ذاك عميقاً بقوميتنا وعروبتنا:

«من نافلة القول أن نذكر أن هجمة مهما كانت بربرية لن تبيد شعباً مكافحاً، حتى إبادة الهنود الحمر استغرقت عشرات السنين، فهل يتصور الأعداء والمتفرجون، والشامتون أن ما يجري الآن سيضع النهاية السوداء للشعب الفلسطيني؟ ومن أين استقوا هذه القناعة؟»(46).

إن فكرة القومية العربية رهينة بقضية الشعب الفلسطيني، وأي محاولة لا ترتكز على هذا الأساس ستكون كما أثبتها التاريخ القريب، وراء تعثر كل مباحثات الوحدة بين الأقطار العربية. فلو أن المجتمع العربي، اتعظ بالمسار التاريخي المعاصر الذي رافقه، وعمل جاداً على صيانته، بل وعمل على إشراك كل البلدان العربية في سبيل تأسيس قومية عربية، لأصبح بالفعل رمزاً من رموز القوميات التي شهدتها الحضارات الإنسانية. ولعل المكانة الخاصة لفلسطين داخل الأمة العربية تعتبر بحق، شرطاً من الشروط الضرورية لتكوين دعم القومية العربية ومسارها التاريخي، ومن هنا يفهم لماذا يشكل تحرير فلسطين شرطاً أساسياً لتحرير الأمة العربية.

الخلاصة:

لعل الموقف السياسي لـ سعدي يوسف، النابع من النظرة الموغلة في أعماق الواقع العربي المنهزم، جعله ينطلق بحقيقة الإنسان العربي الذي أسكته القمع السياسي، وأقصاه من حرية التطلع إلى كل جديد، بل وشحذ مواقفه الثورية ورؤياه المستقبلية الرامية إلى معانقة آفاق الجماهير الكادحة وتحقيق نضالها. هذه النظرة العميقة يعتبرها سعدي يوسف بديلاً لسياسة الأنظمة العربية الرجعية، والمعادية للمنهج التقدمي الذي يسعى إلى اقتلاع سياسة أبانت وبشكل عميق عن تعميق الهوة بين الطبقات الاجتماعية. هذه السياسة التي قادت الأمة العربية إلى الهزائم التي شهدتها الساحة العربية والتي أرهقت واقع العالم العربي وأدخلته إلى مراحل تاريخية كشفت عن عجز هذه الأنظمة العربية على جميع الواجهات. أكيد إذاً، إن هذه الهزائم جعلت من الوطن العربي رجلاً مريضاً تفاقمت عليه العلل، وأسلمت روحه إلى الهجمات الصهيونية الساعية إلى سياسة التوسع والتوغل في تخوم الوطن العربي، منفذة بذلك لمشروعها الاستعماري التوسعي القديم، متآزرة في نفس الوقت مع الإمبريالية العالمية الهادفة إلى تطبيق غزوها الرامي إلى خلق كيانات استعمارية في الوطن العربي.

وسعدي يوسف كواحد من المناضلين التقدميين، استطاع أن يكشف لنا عن موقفه الصريح تجاه هذه الهزائم التي أقصت الإنسان العربي من طموحاته وتطلعاته على مناهضة كل الأنظمة العربية التي أفرزتها الإمبريالية والصهيونية، وأبان عن الدعوة إلى إعادة قراءة حركة التحرر الوطني للعالم العربي... الحركة التي لم تستفد من حركة التحرر العالمية. هذا ما جعله يسعى منادياً إلى معانقة القومية العربية كبديل جذري لمناهضة كل القوى الاستعمارية. فموقفه إذاً مع الوحدة، ومع الثورة والنضال والمساواة والديموقراطية. وفي ظل هذه الحقائق تتحرر الشعوب من زبانيتها، وتعانق السلم والسلام. ومواصلة الثورة هو البديل المرتقب للعالم العربي، وما دونه

يبقى عبارة عن تنويم مغناطيسي. أكيد أن الإنسان المقهور عندما يعانق الوحدة كشعار، يكون بالفعل قد عانق الثورة والديموقراطية والحريات الشعبية والمساواة الجماهيرية. وكل قومية تخرج عن نطاق الوطن ككيان مستقل حر، معزز بحدود جغرافية، وأمة متماسكة البيان، متكاملة الأهداف والغايات، وديموقراطية حقيقية ترتبط بالجماهير الكادحة وتخدم مصالحها، بالطبع كل ديموقراطية تخرج عن هذا النطاق، تصير في نظر سعدي عبارة عن أضغاث أحلام لا تستند إلى مشروعية نضالية جماهيرية، وبالتالي لا تصب في المفاهيم المعاصرة للحقوق الإنسانية، ولا تنهل من المحاولات الثورية الرائدة التي تصدر عن منهج عالمي جديد للتاريخ العربي المعاصر.

إن القضية الفلسطينية جزء لا يتجزأ من القومية العربية، وهي على كل حال تعتبر على المستوى النضالي، الأسلوب العلمي الفعال لمقاومة الصهيونية في المجال العالمي، ودحض الاتهامات التي توجهها اليهودية العالمية للعرب. وفي هذا الإطار جعلنا سعدي ومن خلال أشعاره نصل إلى حقيقة أن محاولة إبادة الشعب الفلسطيني هي محاولة لإبادة كفاح الشعوب المقهورة، وفي هذه المواقف دلالات على التردد الذي كان ولازال يشوب انطلاقة الفكرة القومية لدى العرب في العصر الحديث. والحقيقة أن فلسطين إن أصبحت جرحاً غائراً في الجسم العربي؛ فالقومية سوف لن تستقيم دعائمها إلا بعلاج هذا الجرح العميق، وبذلك تكون القومية رهينة بقضية هذا الشعب المناضل، وأي محاولة لتأسيس قومية عربية ولا حتى قومية إنسانية عالمية بدون فلسطين، سيكون لا محالة إجهاض للمسار التاريخي العالمي، ذلك أن تحرير الشعوب هو موقف عن تحرير أنفسنا من النظرة القطرية الضيقة.

الحواشي

1) «الحرية»، العدد : 44/43 ديسمبر 1983، ص 47.
2) الدكتور السعيد الورقي، «لغوية وطاقاتها الإبداعية»، ص 49/48.
3) سعدي يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 125.
4) سعدي يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 88.
5) سعدي يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 89.
6) سعدي يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 446.
7) سعدي يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 46.
8) سعدي يوسف: «الأعمال الكاملة»، دار الفارابي، بيروت 1979، ط 1، ص 350.
9) مجلة «الأوراق» مقابلة مع سعدي، «الشعر خارج العصر»، ص 16.
10) سعدي يوسف: «أفكار بصوت هادئ»، ص 31.
11) سعدي: «الأعمال الكاملة»، ص 461.
12) سعدي: «الأعمال الكاملة»، ص 476.
13) سعدي: «الأعمال الكاملة»، ص 184.
14) مجلة «الحرية»، العدد 84/83، ديسمبر 1983، ص 46.
15) السعيد الورقي، ص 235.
16) سعدي: «الأعمال الكاملة»، ص 334.
17) سعدي: «الأعمال الكاملة»، ص 343.
18) سعدي: «الأعمال الكاملة»، ص 72.
19) سعدي: «الأعمال الكاملة»، ص 72.
20) مجلة «الشعر»، ع 22 أبريل 1981، ص 146.
21) سعدي: «الأعمال الكاملة»، ص 156.
22) سعدي: «الأعمال الكاملة»، ص 150.
23) سعدي يوسف، «يوميات المنفى الأخير»، الهمذاني، ص 124.

24) المصدر نفسه، ص 32.

25) المصدر نفسه، ص 32.

26) المصدر نفسه، ص 47.

27) سعدي، *أفكار بصوت هادئ*، ص 79.

28) الحرية، عدد 42/83، ص 42/41.

29) أدونيس «*زمن الشعر*»، دار العودة، بيروت، ط 3، ص 62.

30) سعدي: «يوميات ..» ص 109.

31) سعدي: «*الأعمال الكاملة*» ص 391.

32) المصدر نفسه، ص 132.

33) المصدر نفسه، ص 435.

34) المصدر نفسه، ص 425.

35) المصدر نفسه، ص 461.

36) سعدي: «*اليوميات*..» ص 465/464.

37) سعدي بمجلة *أوراق الشعر العربي خارج المصر*، ص 16.

38) المصدر نفسه، ص 58.

39) الحرية، 42/83، نونبر 1983، ص 40.

40) المصدر نفسه، ص 58.

41) *الأداب*، مجلة بيروتية، العدد 1979/12، السنة السابعة والعشرون، ص 34.

42) سعدي: «*الأعمال الكاملة*» ص 44.

43) سعدي: «*الأعمال الكاملة*» ص 47.

44) المصدر نفسه، ص 47.

45) المصدر نفسه، ص 48.

46) سعدي، «يوميات المنفى..»، ص 32.



سأتناول في هذه القراءة سبع نقاط أحسبها أساسية في تحليل هذا النص وهي: دوافع القراءة، ردودأفعال القراء إزاء تجربة الرحبي الشعرية عامة والنص المعروض هنا خاصة، مدار الدلالة في النص، تقنيات قصيدة النثر على اعتبار النص الذي نحاوره هنا يندرج تحت إطارها، تجليات الصعود والهبوط، الطاقات الايقاعية.

1. شبهة القراءة:

اختيرت «قصيدة حب إلى مطرح» للشاعر العماني سيف الرحبي موضوعاً لهذه القراءة لكونها استجابة للتحولات الفنية والشكلية التي طرأت على الشعر العربي في هذا العصر، وتمثيل جيد لما آلت إليه قصيدة النثر وفق نموذجها القادر على التأثير في المتلقي وإغناء تطلعاته إلى الجمال.

إن الشعر العربي المعاصر، إلا نماذج نادرة منه، يواجه مشكلة حين يقدم نفسه في إطار قصيدة النثر، يتجسد في ذلك الإعراض وربما الرفض الذي تنصهر فيه مواقف شريحة واسعة من قراء الشعر والمثقفين، ومن هنا لا تسعى هذه القراءة إلا لمحاورة هذه التجربة التي تجسدها قصيدة الرحبي بعيداً عن المواقف المسبقة والرؤى الجاهزة والأحكام المصممة سابقاً، متحررة من العصبية فاتحة ذراعيها لكل ما هو جاد وجميل، معترفة للجديد بأحقيته في الحياة إن اكتملت له أسبابها.

وهذا إنما هو اعتبار فني لا يعنيه ما علق بإنجازات الدارسين النقدية حول أدب الخليج عامة والأدب العماني خاصة، من شبهات كشبهة

التزلف التي وسم بها د. سعيد علوش أبحاث كلٌ من علي عبدالخالق وعبداللطيف عبدالحليم ويوسف الشاروني التي تناولت الأدب العماني، أو شبهة تجاهل الخصوصية كما يظهر في ردود سيف الرحبي على مقالات نشرها جابر عصفور وصلاح فضل وغيرهما في هذا المجال[1].

لا نريد الخوض، في هذا المجال إلا من الناحية التي تشعر بأن جانباً من الكلام الذي أدخله أصحابه في باب النقد الأدبي انحرف عن جادة الصواب، فاستحال ضرباً من العنت ومجانبة الموضوعية، مثل أن يُجرد علي عبدالخالق مثلاً من كل فضيلة وهو من قدم للمكتبة العربية كتابين عن الأدب العماني أحدهما كان نواة أطروحة دكتوراه مقدمة لجامعة القاهرة، وقد طبع بعنوان «اتجاهات الأدب العماني في العصر الحديث» سنة 1980م، والآخر طبع بعنوان «الشعر العماني مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية» سنة 1984م، في زمن لم يكن بين يدي القارئ عن هذا الموضوع سوى كتاب عبدالله الطائي «الأدب المعاصر في الخليج» المطبوع سنة 1974م، وهو كتاب لا يقتصر على الأدب العماني كما يتضح من عنوانه، من أجل ذلك يغدو علي عبدالخالق من الأوائل الذين أفردوا دراسات خالصة في الأدب العماني باعتراف د. علوش نفسه[2].

بغض النظر عما إذا كانت الدراستان اللتان قدمهما علي عبدالخالق تصمدان أمام نقد د. سعيد علوش أم لا فإن ذلك الجهد يسهم إلى حد كبير في توضيح صورة الأدب العماني التي تبدو غامضة في ذاكرة القارئ العربي، وليس ذلك فحسب بل إن طائفة الدراسات التي أنجزت في هذا الباب، مهما كانت دوافعها، تدرأ شبهة تلحق بأدب الخليج عامة فحواها أنه لا يشكل حضوراً ذا شأن في المشهد الثقافي العربي المعاصر، وقد ذكر د. كمال خير بك ذلك صراحة في مؤلفه عن حركة «الحداثة في الشعر المعاصر».

إذا كان د. علوش يتقرى بشيء من الدقة ووضوح الرؤية ما أنجز

على صعيد الدراسات الأدبية التي تناولت الأدب العماني مظهراً عبداللطيف عبد الحليم مؤرخاً مضاداً للحداثة، وعلي عبدالخالق ذا نظرة قاصرة لرسمه وجهاً واحداً للأدب العماني[3]، فإن القارئ ليعجب كيف سكت عن دراسات أخرى أنجزت في هذا الباب وهي لا تتميز كثيراً عما صب عليه هنا جام نقده[4].

إن كتاب د. سعيد علوش الذي أدخله في باب نقد النقد الأدبي العماني، في جزء كبير منه، لا يعدو كونه تكراراً لما طرحه قبله كل من سعيد السريحي وهادي العلوي وجاسر عبدالله الجاسر وسيف الرحبي وغيرهم ممن نشر نقداً صحفياً على صفحات الجرائد اليومية كالشرق الأسط وملحق عمان الثقافي، وصحيفة القدس، وليس ذلك فحسب وإنما تراه يستعير عبارات لا ترقى إلى المستوى المطلوب مثل «نقاد الشنطة» «ونقاد البريد السريع».

2. ردود أفعال القراء:

يجدر بنا قبل أن نلج النص الذي قدمه الرحبي تحت عنوان «قصيدة حب إلى مطرح» عرض ثلاث ملاحظات تطول تجربته الشعرية:

أ - حداثة الرحبي في ضوء قراءة عبداللطيف عبدالحليم:

لم ترتق نتاجات سيف الرحبي الشعرية عامة عند عبداللطيف عبدالحليم إلى رتبة الشعر، بما فيها مجموعته «رأس المسافر» التي تنطوي على النص الذي نعرضه هنا؛ ذلك لأن الرحبي على حد قوله: «وإن كتب كلامه على طريقة شعر التفعيلة والشعر المترجم، وإن مهر غلاف كتابه بكلمة شعر، وإن عرفه الناس من الجنة والناس بأنه شاعر، وأشهر شاعر عماني يتخطى الحدود الإقليمية فليس بشافع له عندي كل

هذا وأشد منه لأنه يكتب النثر ودعك من قصيدة النثر وخير له أن يكون ناثراً مجيداً من أن يكون من أهل الأعراف[5].

ما يسترعي الانتباه في مقولة الباحث هنا أمران: أولهما أن الآراء تكاد تطبق، باعتراف الباحث نفسه، على أن الرحبي شاعر تخطت شهرته حدود الإقليم، ومع ذلك لم يعترف بشاعريته فوضعه في طبقة تترجح بين كتاب النثر وكتاب الشعر، أو ما عبر عنه بمنطقة الأعراف التي هي وسط بين الجنة والنار. ثم يباغتنا الباحث بكلام آخر فيه ما يدل على شيء من الإعجاب بكلام الرحبي، فيورد في موضع آخر من كتابه الآنف: «لسيف الرحبي كتاب أمامي صدر مؤخراً في عمان بعنوان «مدية واحدة لا تكفي لذبح عصفور - رأس المسافر» فيه نفس شعري غير مذكور مع صور خيالية أقرب إلى اللقطات تبين أحياناً وتغمض أكثر الأحيان على المتمرسين بالكتابة إبداعاً ونقداً»[6].

وثانيهما: أن الباحث يضع تجربة الرحبي ضمن إطار قصيدة التفعيلة أو في مقام الشعر المترجم، ثم يذكر مصطلح قصيدة النثر في ذيل مقولته الآنفة، مما يدل على أنه لا يهتم بإظهار الفوارق بين كل هذه المسميات من الوجهة النقدية، وهذه في الأصل رؤية تنحل عن موقف الباحث من الحداثة بصورة عامة، وهو موقف ثقافي يميل إلى التعنت من جهة الإصرار على تجاهل الظاهرة الحداثية في الشعر المعاصر.

من المعروف أن الصراع القائم بين الحداثة والتراث لم يسمح إلى وقتنا الحالي بصهر التناقضات الناجمة عن تصادم المعارف العصرية بالخبرات التقليدية، ومن ثم بقيت المعارف التي تعد إنجازاً حضارياً معزولة في محاولة لحماية نفسها من الذوبان أو الانصهار في بوتقة الحداثة، في الوقت الذي تحاول فيه المعرفة الحداثية أن تؤسس لنفسها وجوداً بعيداً عن تجليات التراث بكل صيغه ومعطياته، ومن هنا تُصور العلاقة بين أنصار التراث وأنصار الحداثة، لا بل بين الحداثة نفسها

والتراث على أنها «علاقة بينية طويلة الأمد لا تحسم إلا عبر تحولات بعيدة المدى، وانتقال منظومة ثقافية تقليدية إلى الحداثة هو في الغالب انتقال عسير مليء بالصدمات والجراح والتمزقات العقدية لأنه يمر عبر قناة النار، أي عبر مطهر العقل الحديث والنقد الحديث، وكل ثقافة لم تتجشم مثل هذه المعاناة المرة تظل تراوح مكانها على عتبة الحداثة»(7).

ب – نصوص الرحبي من خلال تصنيف د. درويش:

عرض د. درويش في مؤلفه «تطور الأدب في عمان» نصين لسيف الرحبي: الأول عنوانه «مقاطع من سيرة طفل عماني» والآخر «قصيدة حب إلى مطرح» تحت عنوان (شاعرية النثر(8)، وهما نصان متباعدان من الناحية الفنية إذ يمكن أن يدخل الأول تحت إطار السرديات، والآخر تحت مصطلح قصيدة النثر. وما يلفت النظر هنا أن الباحث في تجاهله الفوارق بين هذين النصين لا يعرض عن المصطلحات السائدة في هذا الموضوع فحسب، وإنما يعبر عن حيرته إزاء تصنيف تجربة الرحبي عامة، لأن عبارته «شاعرية النثر» تضع الرحبي في موضع قلق بين الشعرية والنثرية، وهذا موقف لا يختلف عن موقف عبداللطيف عبدالحليم الذي عرضناه آنفاً، وهو التفسير القريب من حقيقة تجاهل د. درويش مسميات اجتازت مرحلة الخلاف والتشتت وآلت إلى حالة قد تكون مستقرة اليوم مثل قصيدة النثر والسيرة الذاتية، والقصة(9).

ج – قراءة الموسوي للحداثة في الشعر العماني بما فيها تجربة الرحبي:

أنجز شبر بن شرف الموسوي دراسة حول الشعر العماني انطوت على فصل خاص بقصيدة النثر ذكر في مستهله: «تبني شعراء قصيدة النثر في عمان كل مفاهيم ورؤى رواد الحداثة وشعرائها في مجلة شعر وطبقوها في قصائدهم، ونستطيع أن نلمس في هذه القصائد كثيراً من عناصر الحداثة ومفاهيمها حسب رؤية الحداثة عند شعراء قصيدة النثر

حتى أصبحت قصائدهم نسخاً مكررة من قصائد النثر العربية الأخرى»[10].

هذا الحكم غير معلل وعام ويلتقي مع الموقفين في نواح عدة، إذ يكشف في الواقع عن موقف مناهض للحداثة، من أجل ذلك لا يريد تعمقها، أو إدراك خصوصية تجارب شعرائها.

والحقيقة أن هذه الآراء الثلاثة التي أعدنا تقييدها هنا تفضي إلى فكرة واحدة فحواها أن معالجة الظاهرة الحداثية التي تجلت في الشعر المعاصر عامة وفي نصوص سيف الرحبي خاصة تحتاج إلى أمرين: الأول الاعتراف بالظاهرة الحداثية المتمثلة عندنا بقصيدة النثر، وثانيهما معرفة الأداة الفنية المناسبة التي تستجيب لها قصيدة النثر، وهذان الأمران لم يتوفرا عند أغلب من عالج الظاهرة الحداثية عند الرحبي، من أجل ذلك بدا التناقض واضحاً بين الأداة التقليدية أو الذوق التقليدي والظاهرة الأدبية التي تتمثل بقصيدة النثر.

3. تقنيات قصيدة النثر:

عندما تحول الذوق الأدبي إلى قصيدة النثر عبر عن إمكانية إنجاز ضرب من الشعر يكاد يكون مغسولاً من تقييدات الوزن والقافية والرصانة الأسلوبية وحسن الديباجة وسمو المعاني ودقة الأوصاف ومقاربة التصاوير، ومثل هذا التحول أحدث صدمة هائلة ودوياً عظيماً في أوساط الثقافة، إذ شعر قراء الشعر الكلاسيكي بقلق بالغ إزاء ما يمكن أن تواجهه القصيدة العمودية التقليدية إذا ما استطاع كائن غير شرعي مثل قصيدة النثر أن يشق طريقه في الحياة، ولما تنضجه نار الزمن بعد، وقد بدأ يظهر إلى الوجود منذ بداية القرن العشرين في صور لغوية مشتتة وأنساق متنافرة وإشارات عائمة وتصاوير مبتورة ونقاط متتابعة وأشكال متباعدة، وكل ذلك كان كافياً ليخذل الذوق المؤسس على الخطاب

الراقي واللغة المشرقة والبيان الباهر الذي امتاز به شعر البارودي وشوقي وغيرهما ممن أعاد للقصيدة العمودية في العصر الحديث وجهها الناصع، من أجل ذلك تعاظم القلق وازدادت الحيرة إزاء المواضع المحدودة التي أخذت تحتلها قصيدة النثر في نفوس بعض القراء الذين وجدوا في بعض نماذجها الجيدة ما يعبر عن أزماتهم الناجمة عن حياتهم المعاصرة من جراء التحول المعرفي السريع الذي أخذت حياتنا تشهده بدءاً بالثلث الأخير من القرن العشرين، خصوصاً ما تحقق على صعيد التكنولوجيا من منجزات مذهلة.

لقد أخذت قصيدة النثر توطد لنفسها علاقة جديدة مع القارئ المعاصر في ضوء ما آلت إليه الحياة الجديدة مرتكزة أساساً على الجمع بين المتناقضات كأن تضم الألفة إلى الجفوة، والتمرد إلى الخنوع، والانتصار إلى الانكسار والجمال إلى القبح، ثم تصب كل ذلك لتصهره في بوتقة العقل الحديث لتجسد معنى جديداً للحياة، في محاولة لإدخال تعديد جذري على المعرفة الخاصة بمفهوم الشعر وأنساقه الحداثية. من أجل ذلك شكلت قصيدة النثر علاقات لغوية جديدة ضمن أنساق شعرية لم تكن مألوفة من قبل لتكشف عن بعد جديد يوضح طرفاً من العلاقة الجديدة بين الإنسان والطبيعة.

إن الإنسان المعاصر لم يعد يتعامل مع الطبيعة على أساس سلمي، ومع ذلك يريد أن يعيش سالماً وهو يمارس عملاً تخريبياً متعمداً ضدها، إذ لم يكتف باستنزاف طاقاتها واستهلاك مواردها وإنما ضاعف من نسبة التلوث البيئي من جراء التحول من المعرفة التأملية إلى المعرفة التقنية.

في ضوء التكالب المادي الذي آلت إليه الحياة المعاصرة ظن أصحاب المثال أن بوسع الشعر أن ينجح في تحقيق التوازن بين الحاجات المادية المتزايدة والحاجات المعنوية على الدوام، غير أن قصيدة النثر

خذلت الأذواق التي تتطلب من الشعر إيجاد ذلك التوازن الذي كانت تنهض به القصيدة العمودية والحرة (التفعيلة) وخصوصاً في صورها الرومانسية، وذلك لما تمثل شعراء قصيدة النثر مفهوم الحداثة بدقة متناهية، فحولوا تجاربهم الشعرية في صورة من صور التكنولوجيا، بمعنى أنهم مارسوا الفعل التخريبي نفسه الذي مارسته التكنولوجيا ولكن على صعيد التراكيب اللغوية والأنساق الشعرية.

إن ما يمارسه الإنسان من عدوان ضد الطبيعة بحجة التقدم هو المحور الذي تقوم عليه الحداثة، وليست الحداثة الشعرية بمنأى عن ذلك التحول؛ لأنها في واقع الأمر تستهلك ما تختزنه الذاكرة الإنسانية من معارف تدخل في إطار المعارف التأملية النظرية لتحولها إلى إنجازات حقيقية محاولة قطع خط التطور نفسه الذي قطعته التكنولوجيا في هذا العصر.

لم يكن التحول الحداثي التقني على مستوى العلوم يلقى المعارضة نفسها الذي لقيه التحول الحداثي على صعيد الشعر، حتى لكأن استنزاف الطاقة وهدر الموارد والتلوث أقل ضرراً من العبث في أنظمة اللغة والخبرات الأدبية التي حصلها الذوق الفني عبر العصور.

لقد اقتحمت قصيدة النثر بجرأة الكون الشعري الذي بدا من منظور أهل الحداثة متحجراً داخل أسوار الذاكرة الإنسانية، ولهذا جوبهت بضراوة وعُدت عملاً غير مشروع، لأنها تصيب جسد المعرفة التراثية بكثير من التشوهات، غير أن تلك التشوهات التي تحدثها قصيدة النثر في التراث لا تختلف عن التشوهات التي تخلفها التكنولوجيا في الطبيعة، واليوم يتعاظم الإحساس بالخطر من جراء اتساع ثقب الأوزون والاحتباس الحراري وغير ذلك مما ينجم عن التلوث البيئي.

إن قصيدة النثر إنجاز حضاري لها ما للتكنولوجيا من منافع ومضار، ولعله من الغريب حقاً أن تقبل الحداثة العلمية بصورة تحول

تكنولوجي، وتلقي قصيدة النثر كل هذا الرفض لمجرد خروجها على النسق الثقافي الموروث.

وما من شك أن رفض قصيدة النثر لا يعني أنها ليست موجودة؛ ذلك لأن مضمار الحياة يشتمل على المتناقضات، وقصيدة النثر تحاول إثبات صلتها بالحياة من خلال تلونها بالتناقض بدءاً بعنوانها الذي جمعت فيه بين (قصيدة ونثر)، من أجل ذلك سوغت لنفسها منذ البدء الاطلاع على ما أنجز من أفكار معاصرة خصوصاً في الغرب، لا لشيء إلا لاستحداث أسلوب شعري مرن يستجيب للتغيرات المتسارعة التي تشهدها الحياة، والحقيقة أن الذهنية العربية لم ترفض الحداثة الشعرية لكونها خروجاً سافراً على التراث الشعري العربي فحسب، وإنما لاعتراف كثير من ذوي التوجه الحداثي إن الحداثة العربية تكاد تكون نسخة أخرى للحداثة الغربية، فها هو ذا أمين الريحاني وهو من أوائل الشعراء الذين أنجزوا نصوصاً قريبة مما اصطلح عليه فيما بعد بقصيدة النثر، يصرح في مقدمة ديوانه (هتاف الأودية) أنه يحتذي تجارب الحداثيين الفرنسيين الذين اندرجت أشعارهم تحت مسمى (les vers libers) والإنكليز فيما أطلقوا عليه اسم (thfree vers) وقد سمى الريحاني هذا الضرب من الشعر «الشعر المطلق» ووصفه بقوله: «هو آخر ما وصل الارتقاء الشعري عند الإفرنج، وبالأخص عند الإنجليز والأمريكيين، فشكسبير أطلق الشعر الإنجليزي من قيود القافية، أما والت ويتمان فقد أطلقه من قيود العروض»(11). وبالفعل استقرت نماذج قصيدة النثر بعد الريحاني في مضمار يتخطى فيه الشعراء الوزن والقافية على حد سواء، أي النموذج الغربي دون تعديل.

لم يقف الأمر عند تمثل التجارب الحداثية الغربية فحسب، وإنما استعار منظرو قصيدة النثر تسميتها وعناصرها من مباحث الغربيين في هذا المجال، كما فعل أنسي الحاج في مقدمة ديوانه (لن) إذ نقل عن كتاب

سوزان برنار المسمى «قصيدة النثر في بودلير إلى أيامنا» بعض المقومات التي زعم أن القصيدة الحداثية العربية لا تقوم إلا عليها كالإيجاز والتوهج والمجانية[12]، وأضاف غيره عناصر أخرى كالتماسك الداخلي أو الإيقاع الداخلي، وقد بدا لبعض شعراء الحداثة أمثال أدونيس بعدئذٍ أن قصيدة النثر التي قبست من العناصر الغربية ما قبسته قد تلونت بطوابع المجتمع العربي فقال: «إن الحداثة الشعرية في المجتمع العربي تكاد تضارع في بعض وجوها الحداثة الشعرية الغربية»[13]. وهذا بالطبع لم يكن صوتاً منفرداً في الساحة الثقافية العربية التي ترى القصيدة الجديدة إنجازاً عربياً خالصاً يقول المقالح: «القصيدة الجديدة تشكل في واقع الأدب العربي المعاصر أخطر إنجاز وأعظم تحد معاصر»[14]، والواقع أن القصيدة الجديدة والنثرية خاصة لم تحقق كل هذا النجاح الذي يتصوره المدافعون عنها، ذلك لأنها لم تنجز بعد مرحلة الخلاف الواسع الذي لايزال على أشده بين قراء الشعر اليوم.

4. المدار الدلالي:

تبدو الظاهرة الأدبية في قصيدة النثر عصية على التحديد، إنها على غاية من التشتت والامتداد لكثرة العناصر المنصهرة في بوتقتها، تلك التي تبدو للمتأمل متنافرة إلى حد بعيد، غير أن النص يسعى على الدوام إلى إبرازها مؤتلفة في نسيج لغوي متماسك.

لقد قدم سيف الرحبي قصيدته «قصيدة حب إلى مطرح» معبراً فيها عن علاقة متميزة بالمكان، إنها علاقة على غاية من الخصوصية؛ لأنها متغلغلة في الذاكرة مثل تعمقها الواقع بأبعاده المختلفة، وإذا كان العنوان يشي بالألفة والشاعرية في آن، على اعتباره جعل كلمة «قصيدة جزءاً من العنوان، إلا أن ذلك ليس مؤشراً على أن النص يتحرك في أرض

ممهدة، بل سبح للتعبير عن تلك العلاقة في بحر من التحولات على صعيد البنية اللغوية والفكرية:

«حين تمددت لأول مرة على شاطئك

الذي يشبه قلباً نبضاته منارات

ترعى قطعانها في جبالك الممتدة

عبر البحر

أطلق منجنيق طفولتي

واصطاد نورساً تائهاً في زعيق

السفن»

إن قابلية التحول التي اتسمت بها الموجودات التي ينطوي عليها المكان الذي يجسده النص هنا أسعفت على صهر ما لا يأتلف في الواقع ليغدو في القصيدة على غاية من الانسجام، وكان يكفي أن يذيب النص روحه في تلك الموجودات لترفل متناغمة مفعمة بالحياة. فالشاطئ هنا سرعان ما يتحول إلى قلب، للقلب دلالة عميقة في هذا الموضع، فهو موطن المشاعر والانفعالات، وعندما يغدو الشاطئ قلباً فيه ما يشير إلى القرب النفسي من المكان، أو أن الذات والمكان اتحدا في تشكيل فريد.

إن الصورة هنا لها صفة الامتداد، أو أنها ذات طبيعة تدنيها من المشهد الرحب الذي ينطوي على جزئيات كثيرة، وإذا ما تابعنا المشهد هنا نلاحظ كيف تتحول المنارات إلى نبضات كنبضات القلب، ثم تمتد تلك المنارات عبر الشاطئ لتتحول إلى قطعان ترعى في جبال مدينة مطرح.

يتوغل النص في الذاكرة معبراً عن قدرة فائقة في استنطاق أدق التفاصيل التي تشكل علاقته بالمكان، تلك التفاصيل التي تتمثل في القصيدة على صورة رشقات منجنيق الطفولة تحظى في نهاية الأمر

بصيد وفير من الذكريات، وفي ذلك رغبة في انقضاء رحلة الاغتراب والبعد والجفاء عن المكان من الناحية النفسية على الأقل.

إن الصورة التي تتأسس في النص تشتمل على أشياء تندغم وفق رؤية كونية خاصة للعالم والكون، وقد غدا المكان والذات عنصرين من عناصر لوحة رحبة تنصهر فيها الجزئيات لتتحول بمجرد أن تلامسها يد الفنان إلى أشياء خارجة عن طبيعتها المألوفة لدينا، إن تلك اللوحة ترينا كل شيء وكأنه قد تحول عن طبيعته على النحو الآتي:



ونلاحظ من خلال هذا التشكيل أن علاقة التشابه بين الأشياء وكأنها قد انتفت، ليحل محلها مفهوم التحول، ويقف مفهوم التضاد قبالته لتُستكمل به الرؤيا، يقول:

«نجومك أميرات الفراغ

وفي ليل عريك الغريب تضيئين

الشموع لضحاياك كي تنيري

طريقهم للهاوية

أبعثر طيورك البحرية لأظل

وحيداً أصغي إلى

طفولة نبضك المنبثق من

ضفاف مجهولة

تمزق عواصفها أشرعة

المراكب

كم من القراصنة سفحوا أمجادهم

على شواطئك

المكتظة بنزيف الغربان

كم من التجار والغزاة

عبروك في الحلم»

تتمثل العلاقات الضدية هنا على النحو الآتي:



وعلى هذا النحو تنصهر علاقات كثيرة كانت تمثل فوارق حادة بين الموجودات، غير أنها في الوقت نفسه، في ضوء أسلوب التضاد أخذت تؤسس لنفسها وجوداً جديداً، وكأنما قد تولدت من جديد، وفي ذلك بالطبع إثراء للدلالة. وهذه المزية التي يتيحها التضاد هنا تتضافر وتتناسق مع ما تحيل إليه الأنساق اللغوية في النص من مجالات متعددة تتحرك فيها الدلالة، فلو أمعنا النظر في عبارته: «نجومك أميرات الفراغ» لوجدنا الدلالة مترجحة بين مستويين:

1. الفراغ ——— يعني ———> الكون

أميرات الفراغ = أميرات الكون

وعليه تبدو نجوم مطرح أجمل نجوم الكون؛ لأنها بمقام الأميرات.

1. الفراغ ——— يعني ———> العطالة

أميرات الفراغ = أميرات لا ينشغلن إلا بالزينة

بمعنى أن نجوم مطرح أكثر النجوم جمالاً؛ لأنها بمقام الأميرات اللواتي لا ينشغلن إلا بأناقتهن.

يتحرك النص هنا عبر الزمان ليستعرض تاريخ مطرح الذي استقر في الذاكرة، ويروي لنا كيف كانت تعيش لحظات عشق مع صيادين دفع نفرٌ منهم حياته ثمناً لذلك العشق، ولم يكن المصير الذي واجهه هؤلاء الصيادون في رحلاتهم الشاقة للبحث عن الرزق ينقص من مقدار الحب الذي كان يلامس شغاف قلوبهم وهم يرتادون ذلك المكان مساء.

ومن سحر ذلك المكان الذي يتجسد في النص أن روح الديمومة تهيمن عليه، وتجعل من دفقات الحياة في قلبه غزيرة لا تنضب، وبفضل تلك الديمومة ترى النص يروي لك كيف انقضت آجال القراصنة والتجار والغزاة الذين لم يصنعوا أكثر من سفح أمجادهم، وقد مروا بالمكان كطيف خاطف ثم اندثروا، لتبقى مطرح صامدة في وجه الزمان:

«كم من الأطفال منحوك جنونهم

مثل ليلة بهيجة

لعيد ميلاد غامض

القروييون أتوك من قراهم

حاملين معهم صيفاً من الذكريات

مطرح الأعياد القزحية البسيطة

والأمنيات المخمرة في الجرار

الدنيا ذهبت بنا بعيداً

وأنت مازلت تتسلقين أسوارك القديمة

وما بين الطاحونة والمثعاب

يتقيأ الحطابون

صباحات يطويها النسيان سريعاً

هذه القلاع بقيت هكذا تحاور

أشباحاً في مخيلة طفل حيث

بنات آوى يتجولن جريحات

بين ظلالها كموت محتمل»

إن ممطرح شاهدة على جوانب متغايرة من الحياة، إذ لم تزل تسمع بأذن الشاعر رنين ضحكات الصغار، وجلبة القرويين الذين جابوا المكان وهم يلبسون الثياب الملونة، وتطلع على ما تطويه القلاع من أسرار حفظتها في أزمنة انقضت، ولم تزل المدينة في أول صباها.

«وحيث كنا نرى عبر مسافة قصيرة

ثعباناً يختن جبلاً في مغارة

لم أنسك بعد كل رحلاتي التعيسة

لم أنس صياديك وبرصاك النائمين

بين الأشجار

حين تمددت لأول مرة

كان البحر يشبه أيقونة

في كف عفريت

لأنه كان بحراً حقيقياً يسرح زبده

في هضاب نساء يحلمن بالرحيل

حين تمددت لأول مرة

لم أكن أعرف شيئاً عدا

ارتجافة عصفور

في خصرك الصغير»

إن عبارته «حين تمددت لأول مرة» تكررت ثلاث مرات: في بدء النص وقبيل نهايته وفي النهاية، ولهذا التكرار دلالة مهمة هنا توحي من جهة البناء باستدارة النص أو تكوره، على اعتبار أنه بدأ بعبارة ثم أكدها قبيل الختام، وبعد ذلك انتهى عندها، وهذا النظام البنائي أدخل في الشكل الدائري الذي يمثله الشكل الآتي:

رسمة تصور من الأصل

من المعروف أن البناء الدائري موصول بالذهنية الإسلامية التي تحاول إخراج أغلب نتاجاتها الفنية سواء أكانت فنوناً قولية أم معمارية

وفق الخطوط المنحنية أو الدوائر، ففي معارض أحاديث العامة في الحكيات كثيراً ما يعمد المتحدث إلى التكرار أو ما يوصف بـ «اللف والدوران» بغية التأكيد أو الإشارة إلى أهمية الجزء الذي يكرره في كلامه، وفي النماذج الأدبية نثرية أكانت أم شعرية نلحظ الأسلوب ذاته حيث يغلق كثير من الأدباء نتاجاتهم بعبارات افتتحوا فيها تلك النتاجات كما هو الشأن في النص الذي بين أيدينا، مما يشي كما قلنا بالاستدارة في بناء الكلام، وإذا ما تأملنا العمارة ذات الطابع الإسلامي نلاحظ أنها تنزع إلى الدوائر أو أنصافها أو المنحنيات من الخطوط كما هو واضح في شكل القباب والقناطر والأقسام العلوية من النوافذ والأبواب، يضاف إلى ذلك أهمية الطواف والدوران من الناحية الدينية، في حين تغلب الخطوط المنكسرة والزوايا بأشكالها المختلفة على واجهات المعابد والمسارح التي تعود في أصلها إلى الحضارتين اليونانية والرومانية.

إن النص الذي بين أيدينا لا يمثل نظاماً أو بنية لغوية معزولة، وإنما يتصل بنظام أشمل وهو، بسبب قراءتنا، التصور الإسلامي للبناء الأمثل، وهذا التصور بدوره موصول بنظام أوسع وهو النظام الكوني القائم أصلاً على فكرة الدوران بدءاً بأصغر الموجودات كالذرة وانتهاءً بالشمس. قال تعالى في محكم تنزيه: ﴿وكلٌّ في فلك يسبحون﴾[15].

5. التشكيل اللغوي:

عبر النص عن علاقته المميزة بالمكان في قالب فني يسمح له بقدر واسع من الحرية على صعيد التشكيل اللغوي، أقصد ما تتيحه قصيدة النثر للشاعر من حرية تجعله بعيداً عن مقارعة أساليب فحول الشعر في الصياغة وقوة التعبير، غير أن المواجهة مع اللغة كانت أمراً لا مفر منه؛ ذلك لأنه أراد أن يعبر عن التجربة تعبيراً فريداً، بعد أن كاد من سبقه أن يستوفي صور التعبير الشعري الأمثل مستهلكاً جل طاقات اللغة الشعرية

وتفصيلاتها الجمالية، من أجل ذلك عمد على مستوى الاستخدام اللغوي إلى تفكيك النظام التركيبي للعبارة الشعرية التقليدية في محاولة لإعادة تشكيل أنساق قادرة على استيعاب آفاق التجربة والتعبير عنها تعبيراً متميزاً.

بدا تشكيل النص من الناحية اللغوية على هيئة أسطر متباينة من حيث الطول، وقد ترجع عدد الكلمات في تلك الأسطر بين كلمة واحدة وست كلمات، والسطر لا ينطوي على عبارة كاملة دائماً فقد يكون جزءاً من عبارة، وقد يزيد عنها في بعض الأحايين.

ينزع النص في كثير من عباراته إلى الاسمية نزوعاً واضحاً، ويمكن أن يلاحظ المرء ذلك من خلال الحشد الهائل من الأسماء مقابل عدد قليل من الأفعال، لا تزيد نسبتها في النص عن نسبة الملح في الطعام، حتى لكان النص لا يستخدم من الأفعال إلا ما يكفي لشحن العبارة بالحركة الكافية لتقدم النص تقدماً بطيئاً، ولهذا لم تزد نسبة الأفعال عن 15 بالمائة من مجموع كلمات النص[16] بحسب الاستخدام الفعلي على عموم النص كما يبينه الجدول الآتي:

عدد الأفعال	عدد الحروف	عدد الأسماء
142	49	34

ومن الملاحظ أن الفعل يتصدر أغلب العبارات في أول النص، ثم يتراجع في سائر الأسطر التي تأتي بعد ذلك ليترك الأولية للأسماء أو الحروف، ولهذا مؤشر واضح يدل على النص يجنح إلى التباطؤ والحد من الحركية للتوسع في الوصفية وتقوية الجانب التأملي.

إن التوسع في استخدام الصيغ الاسمية على حساب الفعلية كما أشرنا غايته الحد من الحركة يقول:

«القرويون أتوك من قراهم

حاملين معهم صيفاً من الذكريات

مطرح الأعياد القزحية البسيطة

والأمنيات المخمرة في الجرار»

في هذه الأسطر الأربعة تتجلى روح النص في نزوعها إلى الاسمية، حتى لكأن التجربة تذوب في بحر من الأسماء ليبقى التأمل سيد الموقف، على اعتبار أن الأفعال تعد مصدر الحركة والتوثب، في حين تفيد الأسماء الوصف والثبوت والتأمل، والتركيز على الاسمية هنا أدى غرضاً جمالياً على اعتباره يتسق والتجربة القائمة أساساً على تأمل علاقة النص بالمكان.

إن من ظواهر النزوع إلى الثبات في النص الامتداد بالجملة امتداداً مسرفاً، إذا الجملة لا تقوم فيه على ما يمثل عمدة في الكلام، وإنما نجدها حافلة بالزيادات، وقد تكون كثافة الإضافات وصيغ العطف والوصف هي مصدر الإطالة على صعيد البناء اللغوي للعبارة وهذا في الواقع ما جعل النص مكيناً في باب التأمل.

لا شك أن أسلوب الإضافة يضفي على الجملة نوعاً من التماسك لإلغائه الفاصل بين المتضايفين فقوله: «زعيق السفن، أميرات الفراغ، أشرعة المراكب، نزيف الغربان» يدخل ضمن إطار الإضافة التي تعد من لوازم العبارة، وهي في الوقت نفسه وسيلة للامتداد بالجملة، وهذه الوسيلة وإن كانت أمراً ضرورياً في الخطاب الشعري التقليدي، تستلزمها إقامة الوزن في كثير من الأحيان إلا أنها في قصيدة النثر قد يكون فيها ما يعيق عنصر التكثيف.

أما أسلوب الوصف فظاهر في النص على نحو واسع: «ليلة بهيجة، أسوارك القديمة، بحراً حقيقياً، مسافة قصيرة...» فيفيد فيما يفيده

تعيين الموصوف، أي التوضيح والتفصيل، ويوحي أيضاً بامتداد العبارة الذي يحد من الإيحاء في بعض الأحيان.

وكذلك قد يؤدي أسلوب العطف الشائع في النص: «التجارة والغزاة، الطاحونة والمثعاب، صياديك وبرصاك..» دوراً مضاداً لتقنيات قصيدة النثر من جهة إسعاف القارئ على تلمس الدلالة المقصودة التي تريد أن تكون سابحة أو غير معيّنة.

إن كثيراً من نماذج قصيدة النثر قدمت نفسها مجردة من أدوات الربط وتخلت عن وسائل كثيرة اسمها الذوق القديم في مجال التعبير الشعري، وتحولت إلى الإشارات والرموز، ذلك لأنها لم تكن معنية إلا بتحقيق التماسك الداخلي على مستوى البنية الإيقاعية والفكرية على حد سواء.

6. تجليات الصعود والهبوط:

تقدم قصيدة النثر نفسها على شكل جرعات متتالية تغمض وتتضح بحسب تفصيلات التجربة، والنص الذي بين أيدينا يمثل في قرارته طموح المنشئ في إنجاز نص فريد على صعيد اللغة على نحو خاص، من أجل ذلك ظل الإحساس بالتميز قوة ضاغطة على مخيلته لينتج في النهاية خطاباً يدهش المتلقي، أو يحدث لديه مسافة من التوتر تدعوه إلى تأمل النص، وما أنجز في الواقع يشي بأن الشاعر قطع شوطاً في التفكير باللغة، ومع ذلك لم يستطع إنجاز لغة متميزة تماماً في صعودها أو نهوضها بكل جزئيات التجربة، وإنما أنجز لغة تترجح بين الصعود والهبوط، وفق تصورات النقد الحديث.

ولعل أهم جوانب اللغة شفافية تتمثل في قوله: «زعيق السفن، أميرات الفراغ، كي تنيري طريقهم للهاوية. سفحوا أمجادهم، طفولة نبضك، الأمنيات المخمرة بالجرار... فهذه العبارات تصدم إحساس

المتلقي، وتخلق لديه توتراً يدعوه إلى التفكير في الدلالة المقصودة، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن مثل هذه التعبيرات ذات صلة قوية بتقنيات قصيدة النثر التي تريد أن تؤسس لنفسها خطاباً جديداً لا ينفتح تماماً ولاينغلق تماماً على القارئ وإنما تتوهج الدلالة بين وضوح وخفاء، وهذا في الواقع ما يشكل العمق الفكري للخطاب.

وتُقابل هذه العبارات بعبارات أخرى شديدة الصلة بالموروث الشعري كقوله:

«حين تمددت لأول مرة على شاطئك

الذي يشبه قلباً نبضاته منارات

ترعى قطعانها في جبالك الممتدة

عبر البحر»

فالدلالة المهمة هنا تتركز حول علاقة الشاطئ بالقلب التي تكوّن صورة فنية على غاية من الجمال، لا يضر بها شيء سوى أنها مفصلة واضحة الأبعاد، وهي إضافة لذلك مفعمة بالتفصيلات والجزئيات، وهذه الصورة وإن كانت ترضي الذوق الكلاسيكي، إلا أنها لا تتناسب مع الطبيعة الإشارية العائمة للغة في قصيدة النثر. ومثل هذه الملاحظة تطول قوله:

«كان البحر يشبه أيقونة

في كف عفريت

لأنه كان بحراً حقيقياً يسرح زبده

في هضاب نساء يحلمن بالرحيل»

فقصيدة النثر لا تحارب الوضوح بمقدار ما تحارب الأسلوب التي تعبر به اللغة عن نفسها، فقوله «لأنه كان بحراً حقيقياً» فيه معنى التعليل

والمباشرة وهذا أسلوب مضاد للإيحاء والرمز اللذين يتركان اللغة سابحة في فضاء رحب لا ينحصر، لتعود في النهاية إلى طبيعتها الأولى طليقة من أسر الأنساق والنظوم التي لبثت فيها عبر الأزمنة المتتالية، إنها طبيعة مطلقة إشارية تعبر المحدود إلى اللامحدود الوضع الراهن إلى السيرورة، والثبات إلى الحركة.

7. الإيقاع

لم تكن قصيدة النثر وفيه لتاريخها الشعري؛ لأنها سعت منذ ظهورها إلى تحطيم عناصر فينة مستقرة، وقد أرادت أن تشكل من نفسها نقطة فاصلة بين الماضي الشعري وحاضره، من أجل ذلك يرتد سياقها إليها، أو أنها قصيدة بلا تاريخ، وقد كان على شعراء قصيدة النثر وهم يصوغون تجاربهم وفق هذا الشكل الفني أن يؤسسوا كثيراً من القيم التي تعزز من مكانة الشعرية فيه على صعيد الكلمة والعبارة والإيقاع. ولكنهم فعلياً لم يظهروا مهارة في هذا المجال على الإطلاق، وهذا أمر كان مقصوداً فيما يبدو إذ لم يتعنَّ الشاعر الحداثي في اختيار كلماته، لاعتقاده بأن الكلمة ما هي إلا صورة صوتية للمعنى وهي بحد ذاتها ليست بشيء على اعتبار أن التجارب الحداثية تريد أصلاً النزول باللغة إلى الواقع، لتكون قادرة على التعبير عن أدق خلجات الوجدان وومضات الفكر. ومن جهة العبارة لم يعد الشاعر المحدث يعتد بالنظم وتجويد صياغة التراكيب؛ إذ النظم عنده ما هو إلا سجن للكلمات، لهذا سعى إلى خلخلة نظام الجملة وتقطيع أوصالها والتوسع في استخدام الإشارات والنقاط والأشكال الطباعية المختلفة، لا لشيء إلا ليحرر الكلمة ويطلق اللغة لتتبعث على الدوام، ولهذا ترى في كثير من نماذج قصيدة النثر مفردات متنافرة ضمن العبارة وليس للعبارة وظيفة إلا أنها شكل أعم من الكلمة. وهذا كله يجعل قصيدة النثر فقيرة من الجهة الإيقاعية، أو أن

إيقاعها لا ينبعث من جراء ائتلاف الألفاظ داخل العبارة، أو جريان بعضها أخذاً برقاب بعض، ولا يتأتى من جراء إقامة الوزن أو مراعاة القافية، وإنما انبعث الإيقاع هنا من خلال التكرار بنوعيه اللفظي، لونية إذ تحولت الحركة الخاصة بالنبض إلى لون حين تحولت النبضات إلى منارات وفق التصور الذي جاء به النص هنا، وقد حدث التجارب الإيقاعي من خلال تكرار هذه اللفظة وغيرها مما يشي بالتكرار اللوني في عبارات تالية في النص مثل قوله: «طفولة نبضك..» فالنبض هنا ارتبط بالسابق وبذلك يتشكل الإيقاع بصورته اللونية، ثم يتسق مع إشارات لونية أخرى مثل قوله: «مطرح الأعياد القزحية» إشارة إلى (ألوان قوس قزح) وقوله «في ليل عريك تضيئين» إشارة إلى (الإضاءة) وقوله: «الأمنيات المخمرة بالجرار» إشارة إلى (لون الخمرة) وقوله: «كي تنيري» إشارة إلى (الإنارة)... وهذا كله له كبير الأثر في توليد الإيقاع في النص، وهو وإن لم يكن أسلوباً جديداً إلا أن قصيدة النثر حولته إلى تقنية تعبر به عن حاجتها إلى الانسجام ولكن وفق تصور جديد.

وفحوى القول: إن النص الذي بين أيدينا أعاد تشكيل العالم بصورة مثيرة عبر أنساق لغوية مؤثرة إلى حد بعيد، وفي ذلك الصنيع مسافة قطعها في التعبير عن الظاهرة الشعرية تعبيراً يتوخى منه المنشئ مخاطبة الذوق المعاصر والنقد المعاصر بما هو موصول بالحياة المتجددة على الدوام، وقد استطعنا محاورته والتواصل معه على نحو ما مؤكدين صلته بالحياة والفن في وقت واحد.

الحواشي

1) ينظر:

– علوش، سعيد (أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العماني المعاصر) ص: 148 وما بعدها.

– الرحبي، سيف (حوار الأمكنة والوجوه) ص: 276 وما بعدها.

2 – أعد د. علوش جدولاً أحصى فيه بعضاً من الدراسات والأبحاث التي أنجزت حول الأدب العماني وقد تصدر كتاب عبدالخالق سلسلة المؤلفات التي ذكرها الجدول. انظر (أطروحة الثقافة الخليجية).

3) علوش، سعيد (أطروحة الثقافة...) ص: 148، 160، 217.

4) للتوسع ينظر إلى: عبدالحليم، عبداللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ص: 46 خصوصاً فيما يتصل بمناقشته مقدمة ديوان (على ركاب الجمهور) للشيخ عبدالله الخليلي فكان في تعليقه على مفهوم عمود الشعر وعرضه كلام المرزوقي في هذا الباب يقصد د. أحمد درويش الذي صرح في معرض مناقشته مقدمة الخليلي الآنف ذكرها في كتابه (تطور الأدب العماني) أن عمود الشعر يتناول عند الأقدمين الابتداء بذكر الطلل والوصف... وهذا وهم.

5) عبدالحليم، عبداللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ص: 71.

6) نفسه ص: 74.

7) سبيلا، محمد/ بحث بعنوان (التحولات الفكرية الكبرى للحداثة) مجلة فكر ونقد، العدد 2 أكتوبر 1997م، ص: 78.

8) درويش، أحمد (تطور الأدب في عمان) ص: 262.

9) ينظر فيما يخص مرحلة التشتت التي مر فيها مصطلح قصيدة النثر خصوصاً إلى بحث عنوانه «قصيدة النثر وإشكاليات التسمية».. «المنشور في مجلة نزوى العدد 29 يناير 2002م.

10) الموسوي، شهر (اتجاهات الشعر العماني المعاصر) ص:

11) الريحاني أمين (هتاف الأودية): المقدمة.

12) في مقابلة نشرت في مجلة نزوى – العدد 291 الصادر في يناير 2002م، نفى

أنسي الحاجة تأثره بالتجارب الشعرية الحداثية الفرنسية فيما نظمه من أشعار تندرج تحت مسمى قصيدة النثر، واعترف أنه اقتبس من أدونيس تسمية قصيدة النثر من كتاب سوزان برنار المشار إليه آنفاً. والواقع أن تجارب أنسي الحاج في مجال قصيدة النثر ليست النموذج الأمثل الذي يعترف به النقد المعاصر، غير أنه وفق في اقتباساته عن الفرنسية في هذا المجال، لكثرة دورانها في أبحاث الدارسين فيما بعد.

13) أدونيس (فاتحة لنهايات القرن) نقلاً عن كتاب عبدالعزيز المقالح (أزمة القصيدة العربية) ص: 15.

14) المقالح (أزمة القصيدة العربية) ص: 14.

15) سورة يس آية 40.

16) في النص لا يستخدم الشاعر إلا نحو ست وثلاثين صيغة فعلية مقابل مائة وعشر صيغة اسمية، أي أن نسبته الفعلية نحو 25 بالمائة من مجموع كلمات النص وهذا قليل إذا ما قوبل بنصوص وشواهد كثيرة تنزع إلى الفعلية كقول الشاعر:

ألمت فحييت ثم قامت فودعت فلما تولت كادت النفس تزهق

وقول الآخر:

فدقت وجلت واسبكرت وأكملت فلو جن إنسان من الحسن جنت

المصادر والمراجع

1) أبو جهجة، خليل (الحداثة الشعرية العربية بين الإبداع والتنظير والنقد) دار الفكر اللبناني، بيروت 1995م.

2) الحاج، أنسي (لن) دار مجلة كانون ط 1، بيروت 1960م.

3) درويش، أحمد (مدخل إلى دراسة الأدب العماني) 1992 و(تطور الأدب في عمان) دار غريب للطباعة والنشر القاهرة 1998م.

4) الرحبي، سيف (مدية واحدة لا تكفي لنبح عصفور ورأس المسافر) المطبعة الشرقية، عمان 1989م. و(حوار الأمكنة والوجوه) مسقط 1999م.

5) الريحاني، أمين (هتاف الأودية) بيروت 1910م.

6) الشاروني، يوسف (في الأدب العماني) ط 1 دار رياض الريس 1990م.

7) الطائي، عبدالله (الأدب المعاصر في الخليج) المنظمة العربية للثقافة والعلوم، القاهرة 1974م.

8) عبدالحليم، عبداللطيف (في الشعر العماني المعاصر) ط 1 مكتبة نهضة مصر 1989م.

9) عبدالخالق، علي (اتجاهات الأدب العماني في العصر الحديث) ط 1 القاهرة 1980م. و(الشعر العماني مقوماته واتجاهاته وخصائصه الفنية) دار المعارف 1984م.

10) علوش بن سعيد (أطروحة الثقافة الخليجية في نقد النقد الأدبي العماني المعاصر) الرباط 1999م.

11) المقالح، عبدالعزيز (أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل) دار الآداب بيروت 1985م.

12) الموسوي، شهر بن شرف (اتجاهات الشعر العماني المعاصر) مسقط 2000م.

13) مجلة فكر الرباط/ ونقد العدد 2 أكتوبر 1997م.

14) مجلة نزوى مسقط/ العدد 291 يناير 2002م.



تمهيد

يصعب أن نتناول أي مؤلف لمحمد مفتاح، ونتدبّر معانيه، ونكشف عن خلفياته المعرفية دون النظر إليه بوصفه حلقة مردوفة وموصولة بحلقات أخرى. وما حفزنا على ذلك هو أن محمد مفتاح استطاع خلال ثلاثة عقود من الممارسة النقدية والبحث الجاد أن ينتج نسقاً معرفياً متكامل ومتضافر العناصر ومشيداً على قاعدة إبستمولوجية متينة. وبتتبعنا لما يكتبه، نجده يتجه على المستوى العمودي والتطوري من التعدد المنهجي إلى نسقية الثقافة. أما على المستوى الأفقي والتزامني فإن عناصره تتداخل في علائق متلاحمة، وأنساقه المعرفية والمنهجية تتقاطع في بنيات متراصة وتستدعي معطيات جديدة تفرضها طبيعة الخطاب المُعَايَن والتطورات المعرفية السريعة التي مست في الجوهر مفهوم النص بصفة خاصة ومفهوم الأدب بصفة عامة؛ وتَبَغِيًا بلورة تصور منهجي شامل وملائم يسعف على تحليل الخطاب الشعري العربي.

تضرب التعددية المنهجية بجذورها في كتاب في *سيماء الشعر القديم* (1982) الذي اكَبَّ على نونية أبي البقاء الرندي. واعتمد فيه على أربعة مناهج: الشعرية بشقيها العربي والغربي، والسيميائية، والتداولية، والفيلولوجية. وما يلفت النظر في هذا الكتاب أن صاحبه اتبع القراءة الموازنة التي تتعامل مع القصيدة بمنظار الشعرية العربية ومقاييسها، وتستثمر آراء المحدثين الذين قوموا ما في بعض آراء القدامى من خروج على جادة الصواب، وتَفْتَتِحُ على الإسهامات الغربية التي تقدم إضاءات جديدة ومفيدة حول بنية الخطاب الشعري. كما نهج القراءة الكلية التي تنظر إلى جميع العناصر والمستويات في تضافرها وتفاعلها.

عمق محمد مفتاح في *تحليل الخطاب الشعري (إستراتيجية التناص)* (1985) تصوره للتعددية المنهجية التي يمليها تعقد النص وحفوله بمستويات متنوعة ومتباينة. ورغم أهمية النظرة الأحادية من حيث تجانس مفاهيمها، وقدرتها على معالجة مستوى من المستويات النصية بنوع من الاستقصاء وبمزيد من الدقة؛ فإنها تعجز عن مقاربة النص في شموليته، وعن إضاءة المستويات الأخرى واستيعابها. يعي محمد مفتاح مدى خطورة الانتقائية والتلفيقية في التعامل مع نظريات مختلفة والمَتْح منها؛ ولهذا يتحصَّن بالأسئلة الإبستمولوجية لمعرفة الظرفية التاريخية والإبستمية التي ظهرت فيها النظريات ولتمييز ثوابتها من متغيراتها، والقادرة على الإسهام في بلورة وصياغة نظرية شاملة. استند محمد مفتاح في تحليل الخطاب الشعري إلى مناهج متعددة (النظريات اللسنية، والتيار السيميائي، والشعرية) مشيدة على الصرح اللسني – السيميائي. فقام في البَدْء بالتعريف بها والكشف عن الخلفيات الإبستمولوجية المتحكمة فيها، ثم نهض بمساءلتها للتغلب على المُخْرجات والعوائق الإبستمولوجية، وللتمكن من فرز العناصر الصالحة لاستثمارها في إطار بناء منسجم. فابْتَدَرَ عرض ثلاثة مواقف تحكمت في تعامله مع مادة التأليف سواء أكان عربياً أم غربياً، مبتدئاً بما ثبت الإجماع حوله (على نحو المقاطع، ونبر الكلمات، وبعض أمثلة انظرية الجشتالية، والموجهات)، ومثنياً بمناقشة النموذج لتدارك نقائصه وإعادة تصنيفه بالإضافة أو الحذف (على نحو الأفعال الكلامية، ونموذج كريماص)، ومثلثاً بإعادة مثل التشاكل، واللعب، والتناص، والتفاعل). لقد قربته النظرية الكلية الجامعة بين اللسانيات الوضعية والذاتية المستغلة لكل معطيات النص من إدراك خصوصية النص الأدبي، ومن التوقف عند الأسباب التي جعلتها تهتم فقط بالمعطيات القابلة للإحصاء والتكميم؛ وهو ما فَوَّت عليها التعمق في المعطيات النغمية (التنغيم والنبر والإيقاع) والمجاز (الاستعارة والكناية والمجاز المرسل). وقبل انتقال محمد مفتاح إلى تحليل نونية ابن عبدون، عرف بالعناصر التي سيعتمد عليها مُدْخِلاً على بعضها إضافات نوعية ومانحاً

إياها أوضاعاً اعتبارية جديدة. واستطاع أن يقدم تصوراً شمولياً للنص الأدبي بالاعتماد على المنجزات الغربية المفيدة ويرد الاعتبار لبعض المفاهيم التراثية وبالتحلي بالجرأة العلمية وبحصافة الاجتهاد. وفي كل ذلك كان يعي تمام الوعي بضرورة احتواء المفاهيم ومساءلتها، وتطويعها وفق متطلبات الظرفية التاريخية والتطلعات إلى التحديث. يمكن أن يستخدم ذلك التصور الشمولي بوصفه نموذجاً قادراً على دراسة كل أنواع الخطاب واستيعاب جميع المقاربات الأدبية، ثم قابلاً للتطوير والاستكمال بحسب خصوصية النص وبحسب التراكمات المعرفية السريعة. ويقوم هذا النموذج على محورين (أفقي وعمودي) قابلين لاستيعاب بعض العناصر الجديدة ولتغيير مواقع بعضها والاستغناء عنها. ويعرض محمد مفتاح تصوره لهذا النموذج على النحو التالي: «استقينا عناصره من بنية شديدة التعقيد وهي الشعر، فأنواع الخطاب الأخرى غير المعقدة مثل النحو والفلسفة والفقه... وما شاكلها من ضروب واسترسال المعنى وخطيته ومنطقية التركيب تكون هي الأساس. ومعنى هذا أن العناصر الأفقية تختلف نسبة وجودها في فنون الخطاب، لأنها محكومة بالمحور العمودي (المقصدية - المجتمعية) أي أن المتكلم وحالاته العقلية المشعور بها (الرغبات والمعتقدات) وغير المشعور بها (النرفزة والاكتئاب غير المباشرين)، ومحيطه العام يوجهان فمله وعمله الكلاميين... وهكذا فإن العملية الكلامية بمختلف وظائفها تعكس مواقف الذات وأفعالها وحالاتها العقلية وتمثل في الوقت نفسه العلاقات الإنسانية المتفاعلة» ص 169.

حافظ محمد مفتاح في دينامية النص (1987) على المنطلقات المنهجية نفسها (التعدد المبني على النظرة الوضعية والذاتية) والإبستمولوجية (مساءلة النظريات المعتمدة) التي تحكمت في الكتاب الآنف الذكر. لكنه غير زاوية النظر (البرهنة على دينامية النص) في التوليف والمواءمة بين مختلف المناهج المشغلة، وفي رصد ثوابتها الجوهرية (بيولوجية النص، استغلال علم الرياضيات، النزعة العلمية التجريبية المحض)؛ ووسع المتن ليشمل - بالإضافة

إلى النص الشعري – النص القصصي والنص الصوفي والنص القرآني. أوضح في البدء الأسس الإبستمولوجية والعلمية للاتجاهات التي اكتسحتها النظرية البيولوجية وهي في حلتها الجديدة المستعارة من إبستمية المنتصف الثاني للقرن العشرين. ورصد تجليات المؤشر البيولوجي المشترك في النظرية السيميائية والنظرية الكارثية ونظرية الشكل الهندسي ونظرية الحرمان ونظرية الذكاء الاصطناعي ونظرية التواصل والعمل، وبَيَّنَ الأسس الإبستمولوجية الكامنة وراء توظيفه، والمتحكمة في كل نظرية على حدة؛ بحيث أرجعها إلى «أساسها العقلاني الذي تمتد ركائزه – على الأقل – إلى فلسفة كانط، وافقها الوصف الظاهراتي الواقعي: تنطلق من *ظاهر الواقع إلى اكتشاف ماهية البنية المتجذرة في الفكر الإنساني والمحددة بيولوجيا*» ص 34. وإن اختلفت هذه النظريات من حيث منطلقاتها ومبادئها، فهي تتفق في خضوعها لعاملين أساسيين: عامل اقتصادي يبين فعالية الآلة، ويَحُضُّ على تَأْنِيسِ الإنسان بها والتحكم فيها، وعامل سياسي يَتَغَيَّا الكشف عن آليات الإنسان البيولوجية واللسانية للتنبؤ بغيب مكنون سلوكه أو خلقه.

استخلص محمد مفتاح ثوابت هيمنت على أصحاب تلك النظريات جميعاً في النظر إلى اللغة أو إلى تحليل النص (المقصدية، الفضاء، الظهور/ الكينونة). وقبل الانخراط في التحليل عمد إلى الكشف عن المفاهيم الجوهرية (النمو، والحوار، والصراع) والمفاهيم الفرعية (المقصدية، والتفاعل، والمعرفة الخلفية المشتركة، والفضاء/ الزمان) التي انبنت عليها تحليلات الكتاب؛ وطرح جملة من الأسئلة النقدية والمعرفية حول مدى انسجام ذلك اللَّبُوس المعرفي على قِيس الثقافة العربية الإسلامية ذات الخصوصية المتميزة، وأظهر عالمية وإنسانية تلك النظريات وأهمية التناسل الذاتي والثوابت النفسية والذاكرية والتفاعلية والفضائية – الزمنية في وجود النص وتفريده من حيث الغرض الكلامي ومن حيث تعبيره عن الهوية والخصوصية العربية الإسلامية، وعليه استنتج ما يلي: «بهذا المنظور يمكن أن نوفق بين المكتسبات العلمية العالمية ليصير لنا علم للنصوص، وبين الأخذ بعين الاعتبار

خصوصية الثقافة القومية وتفرد النص وتميزه داخل الثقافة وداخل الجنس الأدبي نفسه» ص 45. ونعاين في *دينامية النص* إعادة كتابة ترسيمة النموذج الذي سبق أن ألمعنا إليه، إذ تمت إضافة عناصر إلى المحور العمودي على نحو التفاعل والتملك وعناصر أخرى إلى المحور الأفقي على غرار التوليد والتحويل والانسجام والزمان – الفضاء. «على إن هذه المفاهيم جميعها هي عمودية بالنسبة إلى عناصر الخطاب الشعري التي هي: الأصوات، والمعجم، والتركيب، والمعنى والتداول. ولكن هذه العناصر ليست خاصة بالخطاب الشعري إذ كل خطاب يحتوي عليها، ولهذا، فإننا ملزمون بإنجاز عملية فرز وتحديد خصائص بنيوية مميزة لكل خطاب. وهذه العملية مستحيل لعدم وجود أي جنس أدبي نقي، ولتحطيم المبدعين المعاصرين قيود الأجناس الأدبية ومواصفاتها، ومع ذلك، فإنه لابد من التسليم بوجود خصائص فوق تاريخية تكون مرئية أحياناً، ومحتاجة إلى استنباط أحياناً أخرى» 54.

يدخل كتاب *مجهول البيان* (1990) في إطار إخصاب القضايا البيانية التراثية بأسئلة جديدة قوامها النقد والبرهنة والتأويل، ولتدارك ما بقي ناقصاً في طروح القدامى (إثبات علاقة الاستعارة بقياس التمثيل، والكشف عن وضعها المعرفي، والارتقاء بها من مستوى الجملة إلى مستوى النص (أو السياق)، واستنتاج منها مقاييس التأويل)؛ ولتقديم مقترحات لدراسة الاستعارة في منظور «علم الدلالة المعرفي» بصفة خاصة، وفي منظور «العلم المعرفي» بصفة خاصة. ينطلق محمد مفتاح في مستهل المؤلف من التحديد الأرسطي (الشجرة الفرفورية) للتعريف به، وبيان تأثيره على الدراسات القديمة والحديثة؛ ثم يكشف عن خلفياته الإبستمولوجية وعن ثغراته، ويدعو إلى تجاوز الإبستمولوجيا الأرسطية الوضعية التي اهتمت بتحليل الكائنات الطبيعية والمفاهيم اعتماداً على مقوماتها الملاصقة قصد تبني التحليل بالمقومات السياقية التي تستمد نُسُغَها من تفاعل المفاهيم والخطاب وسياقه ضمن بنية شاملة. كما يدعو إلى الانفتاح على نظريات جديدة مراعية لعلاقة الاستعارة بما قبلها وما بعدها (السياق). وفي هذا الصدد، يشيد بالنظرية

التفاعلية (رتشاردز، ماكس بلاك، لايكوف، جونسون، كوفيتش...) المبنية على ترابط اللغة بالإدراك والمعرفة والمتحررة من كثرة التقسيمات والتفريعات، والقادرة على تشخيص رؤية أو إيديولوجية مجتمع من المجتمعات. ومع ذلك لا يرتاح محمد مفتاح للبدائل الجاهزة، بل يناقشها بوصفها مجسدة لخصوصية حضارية، ويكشف عن ثغراتها وهفواتها لغرض تقديم تصور علمي ينسجم ومنطلقاته المعرفية والمنهجية ويتماشى وقوانين النسق الذي يتحرك فيه. وهذا ما نلمسه من باب التمثيل في الصفحات 84 - 85 - 86؛ إذ بين حدود مقاربة العلم المعرفي في تناول الاستعارة، وحاول بكفايته المعرفية أن يوسعها على نحو يمكنه من تحليل النصوص الاستعارية (مثل المناقب والكرامات، وبعض الشعر المعاصر، وبعض القصص والأمثال القرآنية)؛ وذلك في أفق الخروج بتأويل شامل، والكشف عن آليات الانسجام والتفاعل. أردف محمد مفتاح الفصول النظرية بفصل تطبيقي تَظْهيراً للمفاهيم وتثْبيتاً للعلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة. وفي هذا الصدد مَوْضَع الكتاب ضمن نظرية تفاعلية عامة تنظر إلى موقع كل عنصر من العناصر في إطار بنية شاملة؛ وضمن نظرية تفاعلية خاصة ترتقي بتحليل الاستعارة من الجملة (التحليل المقومي)، فالنص (تفرع سلسلة من الاستعارات من الاستعارة النواة)، ثم إلى السياق (استخدام التمثيل للاضطلاع بتأويل شامل). ومثل في *التظهير* بالترجمة – المَنْقَبة المنتقاة من كتاب التشوق المتعلقة بأبي زكريا يحيى الرجراجي. استعمل الوقائع الحرفية لإبراز موازاتها المضمرة، وتعامل مع النص الظاهر كمشبه (أو مشبه به) يحيل إلى مشبه به (أو مشبه)، وهو المقصود والأمثل وعالم الإمكان. وهذا ما فعله ديرقن في مقاربة *المزرعة الحيوانية* لأورويل. فمحمد مفتاح يريد أن يصل إلى استعارة السياق ليبين أن النص هو جماع من الاستعارات المترابطة التي توازي الخلفية الثقافية والاجتماعية؛ وهو ما يدعوه بالتمثيل (المقابل لمفهوم الرمز عند أمبرتو إيكو). استخلص ثلاث بنيات أساسية: أولاها التدين الشعبي (فهم الرجل العادي المجاب الدعوة في إطار التصوف) وثانيتها غريزة المحافظة على الحياة (يبذل

ذلك الرجل قصارى جهده لاستفاء شبح الموت في بيئة ممحلة) وثالثها الجنس (مسألة ضمنية ثاوية بين السطور).

رغم أن الكتاب مخصوص للجانب البياني (إعادة تقعيد الاستعارة وفق التراكمات المعرفية الجديدة)، فهو يضيء الجوانب الأخرى، بل أكثر من ذلك يقدم تصورات منهجية قابلة لتعميمها على أنواع خطابية متعددة؛ مع مراعاة بطبيعة الحال ما ينْمَازُ به كل خطاب من خصوصية، وينفتح على مناهج متعددة (سيميائية الدلالة، وسيميائية التلقي، والتداولية، والكارثية، والذكاء الاصطناعي، وعلم النفس المعرفي)، وينظر برؤية نسقية إلى بعض المجالات المعرفية المتداخلة فيما بينها على نحو حلزوني (الفقه، والمنطق، والبيان، والانتربلوجيا، والفلسفة). وعليه، نعتبره فاتحة انخراط الأستاذ محمد مفتاح في المنهاجية النسقية.

صرح محمد مفتاح بالمنهاجية النسقية في كتابه *التلقي والتأويل* (1994) الذي يهدف إلى ترسيخ وتعميق ما ورد في *مجهول البيان*؛ وذلك بطرح فرضية أصلية تهم الضرورات البشرية، واشتقاق منها فرضيات فرعية تتعلق بكونية الآليات المنطقية والرياضية والنفسية، وبتأطير سلوكات اللغة وغيرها بسبب تفاعلات الإنسان مع محيطه، وباستهداف مفكري المغارب إلى منتصف القرن الهجري التاسع من كتاباتهم وتأويلهم توحيد الأمة وتوحيد الدولة للقيام بأعباء الجهاد.

انصب الباب الأول على الجانب البياني، مبيناً أن البلاغيين المغاربة كانوا مطلعين على الكتب البيانية المشرقية، وأنهم لم يكونوا نقلة بل أبدعوا حسب ما يتيح لهم المجال الجغرافي بخصائصه السياسية والثقافية والاجتماعية، واطلعوا على الكتب البلاغية النظرية، وعلى أصول الكتب المنطقية وتلخيصات الفلاسفة المسلمين لها؛ ولذلك حاول بعض البيانيين المغاربة «ضبط معالم البيان المشرقي واستصلاح أرضه وإزالة الأعشاب والطفيليات بآليات المنطق والرياضيات وبمفاهيمها لتحقيق نوع من

«التراضي» على قوانن الكتابة والتأويل» ص 18. حلل محمد مفتاح في هذا الباب ثلاثة نماذج من الاتجاه المنطقي الرياضي:

أ - اعتمد أبو المطرف أحمد بن عميرة في *التنبيهات على ما في التبيان من التمويهات* على المقدمات البرهانية لضبط التأويل وصياغة معايير له تجنباً لتفاقم آفة التَّشْغيب والفتنة، وللفت النظر إلى الأخطاء الفظيعة التي يقع فيها المؤول غير المعتمد على البرهنة المنطقية؛ لهذا السبب اقترح معايير تعصم من الخطأ (تقديم الدلالة الصريحة على المفهومية، وسُلميَّة الدلالة، وتقديم المنكر على المقدر، وغائية الخطاب). لقد كان رهان ابن عميرة ذا طبيعة مزدوجة: تقنين التأويل (خصوصاً تأويل القرآن)، وصياغة قواعد بلاغية مختصرة تمكن من تحقيق الوظائف الدينية والدفاع عن العقائد والوظائف الدنيوية المعتقدة.

ب - تَفَيَّأ ابن البناء المراكشي العددي من كتابه *الروض المريع في صناعة البديع* تقوية المنة في فهم الكتاب والسنة، وتقريب صناعة البديع وضبطها وتنظيمها، وصياغة قوانين تأويلية تعصم من القول في كتاب الله وسنة رسوله من غير علم، وتجنب الأمة مغبة التفرقة والتشرذم. ويعتبر وريثاً شرعياً لتقاليد المدرسة الرياضية المنطقية العربية؛ ومن المفاهيم الرياضية والمنطقية التي استثمرها في جنس «تشبيه شيء بشيء» وفي جنس «تبديل شيء بشيء» نذكر النسبة أو التناسب أو المناسبة.

ج - استهدف أبو محمد القاسم السجلماسي من كتابه *المنزع البديع* الوقوف على لطائف القرآن، ومعرفة وجوه إعجازه، وتنقية البلاغة العربية من فساد التقسيم وتداخل الأقسام وتراكبها، واستنتاج قوانين التأويل التي تعصم من الهذر والقول والمخاطبات بغير علم الله، ونقل نظرية المقولات الأرسطية إلى ميدان علم البيان وتطبيقها بنجاح. «إن السجلماسي الأرسطي لم يزغ عن طريق أرسطو ولذلك تبنى المبدأ المذكور (الجنس العالي لا يترتب تحت شيء ولا يحمل على جنس آخر أصلاً. *المنزع* ص 290). وعلى أساس هذا المبدأ

وضع الأجناس العشرة العليا ونوعها أنواعاً، وحاول أن يضع حدوداً فاصلة بينها، ولكن اعتراضية عقبات أحياناً فأدلى بملاحظات ذكية تقربه من الإبستمولوجية المعاصرة» ص 63.

استنتج محمد مفتاح أن هذه النماذج الثلاثة تتضمن أفكاراً مازالت لحد الآن محافظة على راهنيتها في بعض روافد الثقافة الغربية (كالإعلاميات والدراسات اللسانية ودراسة تحليل الخطاب...) التي أعادت قراءة ومساءلة الإرث الأرسطي، وتستبطن كذلك عناصر كونية أملتها الفطريات الإنسانية وفرضها التعامل مع المنطق والرياضيات. وفي هذا الصدد يبين محمد مفتاح أن خلل الثقافة العربية المعاصرة يكمن في إيمانها المطلق بما يرد علينا من الغرب معتبرة إياه من صنع خيالهم؛ في حين ما هو إلا إعادة قراءة للميراث الأرسطي. ولم تستطع معاودة قراءة المناطقة والأصوليين المسلمين بطريقة إبداعية إلا نادراً جداً. مع العلم أن مؤلفاتهم تتضمن كثيراً من المعطيات التي أكدتها الإبستمولوجية المعاصرة؛ على نحو الاستعارة التناسبية والإبدالية والتشبيهية عند ابن البناء، ووجود التحليل المقومي SéMIQUE في التحليل الأصولي والبلاغي، وعدم إختلاف «النموذج الأمثل» عن نظرية المقولات الأرسطية التي استثمرها السجلماسي... إلخ. ويشيد محمد مفتاح كثيراً بما اضطلع به السجلماسي من مجهود للتعمق في قراءة كتب أرسطو وخصوصاً كتاب *المقولات*. وهذا ما جعل طُرُوحه قريبة من صنيع المحدثين، لأن أرسطو وضع نظرية التعريف التي هي قاعدة التحليل المقومي المميز بين الصفات الجوهرية وبين الصفات العارضة، كما صاغ المقولات التي تشترك كثيراً مع فرضيات «النموذج الأمثل».

انْكَبَّ محمد مفتاح في الباب الثاني على أمثلة من الكلام وأصول الفقه للتأكد من صحة وضع قوانين التأويل لتحقيق وحدة الأمة ووحدة الدولة وتعبئة عموم الشعب لتحمل أعباء الجهاد وتحقيق المصالح.

أ - خصص ابن رشد *فصل المقال فيما بين الحكمة والشريعة من*

اتصال، و*الكشف عن مناهج الأدلة في عقائد الملة* لتناول معضلة التأويل؛ فوضع في المرتبة العليا التأويل الناتج عن القياس المنطقي الذي هو أتم أنواع القياس، وهو مخصوص بالراسخين في العلم. ونبه من خطورة وضعه في الكتب الجدلية والخطابية حتى لا يطلع عليه العامي. استخدم أرسطو كذلك نظرية التوسط ونظرية الطرف المحايد في حل مشاكل فلسفية وكلامية وسياسية وتأويلية قد تكون مصدر خلاف بين الناس. وما يهم محمد مفتاح بالدرجة الأولى هو توظيف ابن رشد لهما في تأويل النصوص و«التوسط والحياد مكونان اثنان من مكونات المربع السيميائي المنطقي، أو المربع أو المسدس السيميائي المعاصر، والمربع السيميائي وسيلة تأويلية وتوليدية في الوقت نفسه» ص 99.

ب – إن كان كتاب *لباب العقول في الرد على الفلاسفة في علم الأصول* لأبي الحجاج يوسف بن محمد المكلاتي (ت 626 - 1228) مخصصاً للرد على الفلاسفة وخصوصاً أرسطو وأتباعه من غير المسلمين ومن الفلاسفة المسلمين مثل الفارابي وابن سينا فهو متمحور حول غاية كبرى وهي مواجهة التفرقة والذبّ عن وحدة الجماعة وتماسكها. ومن الآليات التي وظفها في كتابه (نظرية المقايسة، وآليات المنطق الصوري، والتأويل). ومن خلاله يتبين مدى تمثله للكتب المنطقية الأرسطية (خاصة *المقولات والبرهان*)، واطلاعه على ما كتبه الفارابي وابن سينا في المنطق والإلهيات، ومزجه بين قياس التمثيل وقياس الشمول، واتباع لنهج ابن حزم وابن رشد المناوئين لقياس الغائب على الشاهد وخصوصاً في مجال الإلهيات. يرى محمد مفتاح أن «كتاب المكلاتي يدخل ضمن نسق عام ونسق خاص، ونسق أخص؛ فالنسق العام هو انتماء كتابة للمنهاجية الكلامية التي تمزج المقايسة والبرهنة. والنسق الخاص هو تجنب المقايسة والاعتماد على البرهان لضبط قوانين التأويل؛ وأما النسق الأخص فقد دفع الرجل بالتجريد والتأويل خطوة إلى الأمام في نطاق ما تسمح به الكفايات البشرية. وبهذه الأنساق يمكن أن يؤول كتابه بأنه يحقق هدفين مزدوجين: أحدهما هو فتح آفاق للخيال المرتكز على

آليات كونية وإنسانية مما يؤدي إلى مغامرات استكشافية. وثانيهما توكيد وحدة الأمة ووحدة الدولة للقيام بأعباء الجهاد بمحاربة الطوائف المبتدعة» ص 120.

ج – قام أبو اسحاق الشاطبي في *الموافقات والاعتصام* بتوظيف المنطق لبناء أحكام الشرع، وبتحديد العلاقة بين الجزئي والكلي، وبنقل التمييز بين الصفات وعلاقة الأنواع بعضها ببعض إلى المجال الديني، وباستثمار نظرية التعريف لتشييد المسائل الفقهية، وبتسخير نظرية التجنيس للربط بين القضايا الفقهية والأحكام الشرعية، ولصياغة تعريفات اصطلاحية. واجتهد لوضع مبادئ للتأويل مع مراعاة ما سماه محمد مفتاح *بالمجال التداولي*، ويشمل قواعد على نحو مراعاة أوضاع المؤول (مجاراة الأولين) وأوضاع المؤول (الإقرار بوجود الظاهر والباطن في القرآن) وأوضاع المؤول له (مراعاة ما يليق بالعامي وعدم اطلاعه على كبار المسائل)، ومراعاة المؤول لمقتضيات الأحوال ومجاري العادات، واعتبار الخطاب القرآني متعال الأجزاء مترابطها. وعلى الجملة، يهدف الشاطبي من مشروعه الفكري توطيد قوانين تأويلية متينة صحيحة ضماناً لقوة الدولة ووحدتها ولتطفئة ثائرة الفتنة، واستنباط الأحكام الجديدة المسايرة لروح العصر.

بَيَّنَ محمد مفتاح أن المشروعات الفكرية الثلاثة (لابن رشد والمكلاتي والشاطبي) تتفق في استثمار الآليات المنطقية، وصياغة قواعد تأويلية تعصم من القول في الشريعة بما لا سَنَدَ له من نقل أو عقل. وأظهر «أن التأويل إذا لم يكن مستنداً إلى مشروع فكري وسياسي فإنه يكون مجرد مادة استهلاكية أو لهواً ولعباً يشغل عن الحياة الدنيا وعن الآخرة» ص 144.

خصص الباب الثالث لمثالات التأويل (مثال الإنسان من خلال قصيدة ابن طفيل، مثال الحيوان من خلال كرامات أبي يعزي، ومثال النبات في *روض التعريف بالحب الشريف* لابن الخطيب) التي تحكمت فيه آليتان أساسيتان: المقايسة الطبيعية التي حلت محل المنطق، والتوفيق بين فئات المجتمع وتعزيز

السلطة. وإن اتفقت هذه النماذج في غايتها الكبرى، فقد اختلفت في وسائل التعبير، وفي التكيف مع الظرفية التاريخية، وفي توظيف بعض آليات المنطق الطبيعي المنسجمة وطبيعة النموذج. وظف محمد مفتاح في تحليله لقصيدة ابن طفيل مفهومين جوهريين (الصورة والعمق) للتدليل على انسجام النص واتساقه وعلى دفاعه عن التوفيق بين الموقف الشعبي وبين الموقف المتفلسف وعن المصالحة بين السلاطين للتمكن من القيام بفريضة الجهاد. وانطلاقاً من البنيات الموضوعاتية وآليات التمثيل، نفذ محمد مفتاح إلى البنية العميقة لدعامة اليقين لأبي القاسم العزفي للكشف عما خفي منها وهو إيعاد بعض المناقب والكرامات التي تعبر عن الجذور الوثنية وعن الصراع بين السلطة المركزية وبين سلطة أبي يعزي، وما ظهر منها وهو تلك المناقب والكرامات التي توفق بين أبي يعزي وبين سلطان الوقت، وبين أبي يعزي وبين فقهاء عصره، وعلى دور أبي يعزي في المصالحة بين القبائل المتناحرة. وبين محمد مفتا إن كتاب ابن الخطيب ينهض على *التوسطية* في تعبئة الناس، ويقوم عل استعارتين نموذجيتين (المحبة شجرة، النفوس أرض) تتولد عنهما استعارات مفهومية فرعية وتعابير استعارية معتمداً على معلومات أفلاطونية وأفلوطينية وهرمسية للربط بين العالم العلوي والعالم السفلي والواقع الأندلسي، ومدافعاً عن وحدة الأمة وعن تكوين الإنسان السياسي الكامل ليتحلى بالصبر ويضطلع بالجهاد.

يسعى *التلقي والتأويل* إلى تبيان أن عملية التلقي مشيدة على قواعد تأويلية تتحكم فيها آليات منطقية وقوانين كونية، ومعززة بحجج وتصورات لدعم وحدة الأمة والتوفيق بين مختلف الفئات. لقد بني هذا الكتاب على منهاجية بنيوية – نسقية توازن بين تحليل بنيات كل خطاب على وحدة وبين العلائق البنيوية واوظيفية التي تهم مختلف الأنواع الخطابية المعيانة.

بين محمد مفتاح في *التشابه والاختلاف* أن الرؤية الشمولية تضرب بجذورها إلى التصورات الهندية والفيتاغورية والأفلاطونية والرواقية

والأفلوطنية وبعض التيارات الصوفية والفلسفية والفكرية الإسلامية الجديدة. لكن المحدثين أعادوا الاعتبار لها واعتمدوا عليها، شأن القدماء، لتفسير نظام الكون ورفض اختلاله وعمائه وفوضاه، وإعطاء كل عنصر مرتبته ودرجته ضمن النسق العام، والكشف عن البنية الرابطة بين مختلف العناصر والمجالات والظواهر. تقوم الرؤية الشمولية على مفهومين قاعديين (الدينامية والانتظام) تتناسل منهما مفاهيم كبرى على نحو التشابه والتناظر والانتظام والانسجام والاتصال والانفصال. تنتظم هذه المفاهيم لتحديد طبيعة العلاقة والترتيب (الترتيب الخطي، والترتيب الشجري، والتفاعل الدينامي والتجاوري) والاشتراك (التناظر والمقايسة) ووحدة النظام رغم تشعبه وانشطاره، ولضبط الآليات المتحكمة في نسقية الثقافة.

أبرز محمد مفتاح في *التشريح* أن مقصوده من التعامل مع النظريات والمناهج المختلفة هو حل الإشكال المنطلق منه والوصول إلى الهدف المنشود. ويتمحور الإشكال حول دفع *الأغلوطة الأنطلوجية والأغلوطة التشييئية المتطرفة*. وعرف بجملة من استراتيجيات تحليل الخطاب المتبعة بفرنسا وانجلترا وألمانيا والولايات المتحدة الأمريكية، وكشف عن أسسها المعرفية والمنهجية، وبين اتفاقها في بعض القواسم المشتركة على نحو تجاوز حدود الجملة للتعامل مع الخطاب بوصفه كلاً منسجماً ومتماسكاً. وعلى جَرْي عادة مفتاح قاسم باستخلاص لُباب الأشياء وبإعادة صَوْغ المفاهيم وإعطائها وضعاً اعتبارياً جديداً على نحو تكون فيه متماشية مع استراتيجيته. وتتبنى استراتيجيته على ما يلي:

- مرعاة الشروط المقامية (أو الظرفية) والشروط البيولوجية والنفسية والمعرفية للمنتج والمتلقي، ونتيجة لهذا تدفع الأغلوطة الأبدية والأغلوطة التاريخانية النسبية.
- إعطاء تعريف جديد للتخاطب ليستوعب العلاقة بين خطابين أو بين أنواع من الخطاب. وهو ما يفترض أن يكون هناك خطاب أعلى وأنواع خطابية

فرعية. تمّ استنتاج من الخطابات المتداخلة بين العلائق المطردة والمرتبة تدريجياً من الكثرة إلى القلة على القياس والتقريب: المطابقة، والمناظرة، والمحاذاة، والمماثلة، والمضاهاة، والمضارعة، والمشاكلة، والمشابهة.

- اعتبار النص نسقاً مغلقاً مكوناً من عناصر مترابطة ومتفاعلة ومنضبطة ذاتياً، وبنية منفتحة على ما يعرفه المجتمع من تحولات اجتماعية وتاريخخية تمس في الجوهر وظيفة الأدب.
- توفر النص على بياضات وفُرْجات يضطلع القارئ بملئها لإضفاء طابع الانسجام عليه، وتضمُّنه لنواة بسيطة تتفرع إلى بنيات معقدة. ورغم انشطارها وتشعبها تظل محافظة على الوحدة والانسجام.
- اتسام الخطاب الأدبي بتعدد القيم، ومن ضمنها خصيصة الخصائص التي تم اقتراحها لتحل محل المفاهيم التي استهلكت بكثرة؛ وهي المواضعة الجمالية.

مما تقدم يستنتج محمد مفتاح ما يلي: «وقد حاولت استراتيجيتنا أن تستثمر بعض مفاهيم القراءة الطبيعية والقراءة الاصطناعية فركزت على نسقية الخطاب بما يعنيه من انغلاق وانفتاح، وعلى تنظيم الذاكرة الدلالية وعلى بعض مظاهر الاستدلال، وعلى مفاهيم بيولوجية وفيزيائية وجمالية» ص 53.

لما فرغ محمد مفتاح في فصل *الانتظام* من عرض ومناقشة الأطروحات المتداولة حول كتب المنتخبات والكتب الجامعة والكتب التي تتعدد مواضيعها، أدلى بدلوه ليقدم أطروحته الخاصة. قدم في البداية الرأي (يندرج فيه أحمد أمين، وإبراهيم كيلاني، ومحمد عابد الجابري) الذي يَسِمُ مؤلفات أبي حيان التوحيدي بالتشتت والاضطراب المطلقيْن، ويرجع ذلك إلى الثقافة الموسوعية للكاتب. وأعقبه بالتيار الذي يأخذ بالتشبب والاضطراب النسبيين، وخير من يمثل هذا الاتجاه هو داود القاضي. باعتماد محمد أركون على علم الدلالة البنيوي وعلى النتائج المستخلصة من دراسة الفلسفة

اليونانية، تبنى رأياً مغايراً يثبت من خلاله توفر مؤلفات مسكويه على وحدة دلالية عميقة.

ينتقض بُنيان أطروحتيْ التشتت والاضطراب أمام طرح محمد مفتاح المشيد على قاعدة لسانيات الخطاب ونظريات التلقي والتأويل، والمبرهن على وجود تجليات الانتظام في *البصائر* لأبي حيان التوحيدي؛ وتتجلى في الإحالات، ووجود وحدة موضوعاتية جامعة (الجد/ الهزل)، ودراية المؤلف بشروط التأليف وبقواعده ومراميه (الجمع، والتحليل، والتصنيف، وتوخي الغايات، وتبليغ رسائل)، ومراعاة شروط الجنس المعتمد عليه في التأليف، واستبشاع أشكال الخلل والتفرقة. لا يتوقف محمد مفتاح عند هذا الحد، بل يسترسل في تفصيل مظاهر الوحدة مشيراً إلى اشتباك العالم الأوسط الإنساني بالعالم العلوي، وإلى تراتبية العلوم وأهدافها، وإلى تراتبية الكائنات ومراميها، وإلى تراتبية الإنسان ومفازيها. ورغم ارتكاز معالم الوحدة، في المؤلف السابق وغيره، على أفكار فلسفية يونانية، فإن التوحيدي استطاع - بالإضافة إلى المحافظة على بعدها الإنساني الساعي إلى إسعاد البشر - أن يكيفها مع المنظور الإسلامي؛ إذ يبقى «الله هو المصدر الحق لكل ما في الكون، ومصير كل ما في الكون إليه، والله أدرى بحكمته في مخلوقاته، فكل ما في الكون من عقليات ووهميات وظنيات وحسيات وعمليات يسري فيه روح الله وفيضه» ص 77.

بعد التدليل على مبدأ الانسجام من خلال فرض المحاكاة (العالم السفلي يحاكي العالم العلوي)، افترض محمد مفتاح أن كتاب *البصائر* مسرح لواقع إنساني عميق ولواقع نصي سطحي، واستطاع أن ينفذ إلى العمق بأوليات انتربلوجية وثقافية وتعبيرية. وبعد إثبات الوحدة على المستوى المثالي العميق، وعلى الواقع الواقعي العميق، قام بتأكيدها على المستوى السطحي للكتاب بالاعتماد على آليتين، وسم الأولى بالانضباط الذاتي (وجود آليات تضمن استقرار النص وانتظام فقراته وأجزائه)؛ وأطلق على الثانية التفاعل

(أوجه الاختلاف والائتلاف بين الفقر) وبالجملة، لقد تعامل مفتاح مع كتاب *البصائر* بتصور شمولي ينفي العماء واللانظام، ويقر بوجود بنية عميقة ذات نظام متراص، وبوصفه نواة لبقية آثار المؤلف، وحكاية *لكون واقعي*. ولا يمكن تعميم النتائج المتوصل إليها على كتب أخرى إلا بعد التأكد من وجود قواسم مشتركة، وهذا ما تَستحِثُ عليه المقايسة الجدية.

وتمحور الفصل الثالث حول ثلاثة مفاهيم جوهرية: *التوازي والتماسك والتفاعل*. أثبت محمد مفتاح مدى شُحِّ النظريات القديمة والحديثة في وضع مفاهيم إجرائية لوصف ظاهرة التوازي. ولهذا استفرغ جهوده لبيان شموليتها وتجلياتها المختلفة (مقطعية وعمودية ومزدوجة وأحادية وتناظرية) من حيث الطبيعة ودرجاتها ونوع العلاقة في شعر أبي القاسم الشابي على وجه العموم وفي قصيدة *النبي المجهول* على وجه الخصوص. وقد شخصها بالمنهاجية الظاهراتية التي تنقل من الظاهرة إلى الدينامية التوليدية. تعامل محمد مفتاح مع التماسك بوصفه مفهوماً شاملاً يحوي مفاهيم تراتبية إجرائية خاصة على نحو التنضيد والاتساق والتشاكل والترادف. وعلى جدي عادته، يتحرر من إسار التصورات الغربية لينْسَلَّ منها مفاهيم ملائمة لطبيعة اللغة العربية، وهكذا فصل بين الترابط النحوي الذي يشمل التنضيد والمحيلات وجهات الأفعال وبين الترابط المعجمي الذي صنفت فيه أنواع العلائق التي تخص مفردات المعجم (التكرار، والاشتقاق، والكناية، والمجاز المرسل). بنى مفهوم التشاكل على ثوابت لغوية وانتربلوجية. واعتمد على المعرفة الموسوعية لاستنتاج المقومات السياقية القادرة على التأليف بين مفردات متنافرة. ولم يكتف بإثبات انسجام الرسالة، بل كشف عن بعض الثوابت الانتربلوجية (ثنائية الطبيعي/ الثقافي؛ السلم/ الحرب؛ الدين/ الالحاد؛ التملك/ رفع الحيازة...)، واستغل بعضها للبرهنة على وجود الكليات التَّحْرِيبَانِيَّة من خلال بعض مفردات *النبي المجهول*. واستنتج من خلالها السر الذي يكمن وراء خلود بعض الأعمال الأدبية، وبخاصة الرومانسية منها، وهو التعبير عن الثوابت الانتربلوجية في الكائن البشري (ثوابت أخلاقية وجمالية ودينية) بطريقة

عميقة وجميلة ومؤثرة. شعب محمد مفتاح مفهوم التفاعل إلى تفاعل مذهبي يبين اطلاع الشاعر على بعض اتجاهات المذهب الرومانسي المدافع عن قيمة الحرية؛ وإلى تفاعل ذاتي يتجلى في تنظير الشابي للخيال الشعري عند العرب، وفي التعبير عن الغنائية، وفي الاحتجاج على مظاهر الظلم والاستعباد، وفي تشخيص الثوابت الإنسانية؛ وإلى تفاعل وجود يعكس – من خلال *الجنة الضائعة*، *أحلام شاعر*، *قيود الأحلام* – تجاذب الذات بين محدوديتها وسعة الميراث الثقافي والغنوصي. لقد حاول محمد مفتاح مما تقدم أن يقترح إطاراً نظرياً يراعي الخصائص الجمالية والإيديولوجية والكونية عند تحليل الشعر.

خصص الفصل الرابع لتحقيب الأدب المغربي بمنهاجية نسقية تفترض تمحوره حول وظيفة الدعوة إلى الاتحاد والجهاد وخدمة المقاصد السياسية، وتقتضي التعامل معه بوصفه نسقاً فرعياً من نسق مجتمعي عام، واعتماد المقايسة لإثبات العلاقة بين الأنساق. انتقد محمد مفتاح التحقيبات المتداولة لكل من عبدالله كنون ومحمد بن تاويت ومحمد بن شقرون ومحمد حجي ومحمد الأخضر بحجة «تبنيها للأماد القريبة القائمة على مصير شخص مما أدى إلى نتائج غير محمودة ألا وهي: إن الآداب تمتريها قطائع... وأنها مجرد حلقات لا صلة بينها ولا يجمع بينها جامع ماعدا أنها تنتمي إلى بقعة معينة من أرض الله الواسعة فتنتسب إليها» ص 163. واقترح تحقيباً بديلاً لحمته الناظمة هي الدعوة إلى *الاتحاد للقيام بالجهاد*، وأركانه استثمار الخيال المعقلن، والاعتماد على «عيون الوقائع»، والأخذ بمفهوم الأمد البعيد (من فتح العرب للأندلس إلى حدود الآن) الذي يتكون من أربع حقب (حقبة *الهيمنة*، حقبة *التحصين*، حقبة *البعث*، حقبة *استكمال التحرير وبناء الدولة العصرية*). ومثل لهذا النوع من الأدب الداعي إلى الجهاد والاتحاد بجملة من الآثار الشعرية والنثرية. لما فرغ من التمثيل والتحليل والبرهنة، تأكد من صحة الفرض المنطلق منه، وهو أن روح الأدب المغربي هو الدعوة إلى الجهاد. إن ما عرفه العالم الحديث من تحولات وثورات كبرى، فرض على مفتاح القيام

بتحقيب جديد يتبنى مفهوم الإبدال الضعيف (الإبدال الجديد يحتوي القديم ويتجاوزه دون إلحاق أدنى تغيير بالغايات المشتركة) الذي يقر بتحكم إبدالين في الأدب المغربي الحديث: *إبدال ما قبل الاستقلال، وإبدال الدفاع عن الهوية مع الانفتاح الضروري على الثقافة الإنسانية*، وبانتعاش الإبدال القديم بتعاظم الهم الوطني الساعي إلى استكمال تحرير التراب الوطني؛ وهكذا بدأت جماعة من الأدباء يخلدون الذكريات التاريخية والوطنية المجيدة شعراً ونثراً، وتركزت جهود المجتمع المدني للجهاد الأكبر المتمثل في بناء دولة عصرية مستقلة وقوية ومحافظة على كيانها وشخصيتها.

بين محمد مفتاح في الفصل الخامس الذي وسمه بالتشابه أن اللغة الشعرية أيقونة بامتياز، لأنها قابلة للمزج بين الكلام والتشكيل لأغراض جمالية وإيديولوجية مقصودة، وأوضح بأن التنظيرات الترجمية تقوم على أزواج (الترجمة الدلالية/ الترجمة التواصلية)، ونمذج الأيقون إلى عدة أنواع (المثالي والمتماثل والمتشابه والمتناظر). وعلى ضوئها قام بنمذجة الممارسة الترجمية إلى ما يلي: ترجمة أيقونية نموذجية مثالية، وترجمة متوازية، وترجمة أيقونية متناظرة أو متكافئة، ويرى محمد مفتاح أن الترجمة «يجب أن تراعي كل محددات النص من سياق وقارئ وتواصل وشكل ونمذجة للأيقون» ص 202. ولم يكتف بالتنظير، بل امتحن إجرائية النمذجة المقترحة لتقويم وتقنين ترجمة القصيدة المجسمة La colombe poignardée et le jeu d'eau للشاعر الفرنسي أبولينير إلى الإنجليزية، فاستنتج استحالة ترجمة النص الأصلي كما هو لاختلاف الأنساق اللغوية، وانفلات كثير من الخصائص الشكلية واللغوية على ترجمة المماثلة والمشابهة، هما مناط كل ترجمة تجمع بين الأمانة وإعادة الإبداع، بين المعاني الواردة في البنية السطحية النصية وبين أبعادها الرمزية الضاربة في أعماق النفوس البشرية، بين المحافظة على تداخل الأنساق وبين الرسالة المركبة، بين التعقيد الظاهر والتعقيد الخفي، بين الأبعاد الروحية والمادية» ص 210.

إن ما قدمناه هو «غيض من فيض»، بحيث أن المشروع النقدي والفكري لمحمد مفتاح يحتاج إلى مبحث مستفيض للكشف عن الآليات والضوابط المتحكمة فيه. ومع ذلك سنحاول في عجالة ملامسة بعض الثوابت التي ينبني عليها على المستوى التزامني (العمودي) والتطوري (الأفقي).

أ - المستوى التزامني: يتعامل محمد مفتاح مع مناهج متعددة رغم ما يتطلب منه ذلك من جهود مضنية ومتواصلة لتذليل المعضلات المُتَاصَّة والإلمام بكل منهج على حدة، والتعرف على توجهاته ومبادئه وأسسه الإبستمولوجية. وقبل تشغيل المفاهيم، يعرف بالمنهجية والظرفية التي تبلورت فيهما، ثم يغربلها ويفحصها لبيان ملاءمتها الإبستمولوجية ومواطن ضعفها وقوتها، ويكشف عن مرجعياتها الفكرية والفلسفية، ويسهم في إعطائها وضعاً اعتبارياً جديداً بالتوسيع والتلقيح والتعديل. وما يحرص عليه هو أن تكون منتجة، وذات مردودية، ومشيدة على أسس متينة في الحقل الذي وظفت فيه. ويتجشم مختلف المشاق المنهجية من تطويع وتليم وتظهير قصد تشييد تصور شامل لتحليل النص، وصياغة نموذج ملائم لمعالجة الخطاب الشعري في تعقده وشموليته. وهكذا عمل مفتاح على صياغة نموذج قابل للتطوير والتعديل والتوسيع تبعاً لما تعرفه التراكمات المعرفية والمنهجية من تطورات سريعة تمس طبيعة النص ووظيفته داخل المجتمع. ولم يكتف بإضافة عناصر إلى هذا النموذج (المثبت في *تحليل الخطاب الشعري* ص 169، وفي *دينامية النص* ص 54، وفي *التلقي والتأويل* ص 87)، والاستغناء عن بعضها، بل استثمرها في التحليل مبرهناً على العلاقة الجدلية بين النظرية والممارسة. يقوم النموذج المستمد من بنية الشعر الشديدة التعقيد على محورين، أحدهما أفقي وثانيهما عمودي. فالنص ينمو بطريقة أفقية حسب آليات معينة مثل أدوات الربط والمعجم والأصوات والاستعارات والكنايات. وهذا الترابط الأفقي يمكن أن يقسم بدوره إلى نوعين: أحدهما خاص، وهو الذي يبحث فيه المختصون بلسانيات الخطاب، وثانيهما عام، وهو ما ينطلق من ثوابت قليلة مفترضة يبرهن عيها بقراءة النص قراءة متعددة قائمة على حفريات في اللغة

مما يؤدي إلى علاقة أفقية شاملة. كما أن النص يتوالد بطريقة عمودية متدرجة من العام إلى الخاص مما يسمح بالاستدلال الغيابي، ومبنية على مبادئ المقصدية - المجتمعية والتملك والتفاعل. ويمكن أن يستوعب مبادئ أخرى على نحو التوليد والتحويل والانسجام والزمان/ الفضاء. لكنها تكون عمودية بالنسبة إلى عناصر الخطاب الشعري التي هي: الأصوات والمعجم والتراكيب والمعنى والتداول. وبما أن هذه العناصر ليست خاصة بالخطاب الشعري، فالأمر يقتضي تحديد ما ينماز به كل خطاب من خصائص بنيوية مميزة. وما يلفت النظر في مؤلفات مفتاح أنها تتضمن بعض المُحيلات التي تؤكد مدى ترابطها وتكاملها وإصرارها (بخاصة الإحالات البعدية) على مواصلة مشوار البحث عن نموذج متكامل لتحليل النص واكتشاف الآليات التي تحكم الثقافة العربية[1]. وبرجوعنا إلى النماذج المقترحة والمستثمرة في التطبيق، نلاحظ أن مفتاح دائم الإطلاع على المستجدات المنهجية والمعرفية، ومحصن بالأسئلة الإبستمولوجية الملائمة لتحديد خلفيات المناهج والتركيب فيما بينها، ولدفع الأغلوطات التي تنفي صيرورة الحقيقة وتستبعد الشروط المجتمعية والتاريخية، وللمزج بين مكتسبات العلوم الصرف والعلوم الإنسانية، ولتجاوز مخلفات «الأمية البنيوية»، وللكشف عن الثوابت الكونية والإنسانية المتحكمة في العقل البشري، وللتمييز بين أجناس الخطاب وأنواعه وأصنافه، ولترميم بعض الصروح النظرية حتى تكون مسايرة لروح العصر وتتدارك نقائصها وثغراتها. إن المناهج المترابطة نسقياً، تعمل على إضاءة مختلف جوانب النص من زوايا متعددة وبطريقة تفاعلية متحرجحة بين مقتضيات الأحوال (المقصدية، التكييف، الشروط المجتمعية والبيولوجية والنفسية للذات المنتجة والمتلقية، جمع المعرفة وبناؤها واستخدامها، تشغيل الخلفيات المعرفية، ضبط قواعد التأويل، التعبير عن ثوابت كونية، الحوار الخارجي...) وبين دينامية النص (تنمية النواة الدلالية، السالبية، التماسك، التوازي، التشعب، الرمزية الصوتية، الفضاء/ الزمان، التشاكل، الحوار الداخلي، الصراع، التدرج، التشابه...)؛ وبين المبادئ الكلية والمبادئ الخاصة لبيان فرادة الخطاب

وخصوصيته ولتمييز الشعر الراقي الذي تتناغم جميع عناصره في بنية متراصة من الشعر العادي الذي يُبرز فيه عنصر على حساب العناصر الأخرى.

ب - على المستوى التطوري: تبنى محمد مفتاح في كتابي *التلقي والتأويل* و*التشابه والاختلاف* على المنهاجية الشمولية[2] Holiste; Holistic أو المناهجية النسقية Systémique. وهي منهاجية جديدة فرضها المنطق التطوري للعلم الذي «انتقل من الواقعية المادية (التصور الميكانيكي للذرة) إلى الواقعية الرياضية، أي التفكير في الواقع كله من زاوية انبنائه وانتظامه الرياضي العلاقي»[3]. لقد جاءت هذه المناهجية لتقويض المنهجية التحليلية Analytique التي تفصل ما بين العناصر والمعطيات وتركز اهتمامها على دقة التفاصيل والجزئيات، والنظرة المقولية التي تفرض حواجز فاصلة طبيعية موجودة مسبقاً، والنزعة الوضعية التي تقر باستقلال الكائنات والأشياء بعضها عن بعض، والنظرية الذرية Atomisme التي «اعتبرت الذرة مجالاً كهرطيسياً صغيراً، وعممته على المجال الكوني الكهرطيسي الكبير. ودُعي هذا النموذج الأول بالنموذج الكوني، وواضعه هو العالم الإنجليزي رذرفورد (1871 - 1837) الذي شبه فيه الذرة بمجموعة شمسية تحتل النواة مركزها، وتسبح الإلكترونيات حول النواة مثلما تسبح الكواكب حول الشمس»[4]. لا يعتبر جول دو روزناي Joel de Rosnay الرؤيا النسقية نظرياً أو علماً أو أداة كباقي الأدوات، بل أداة رمزية مكونة من مناهج متعددة، ومن تقنيات مستعارة من ميادين مختلفة[5]. وهي مقاربة موحدة وعبر ميدانية، وتمكن من تجميع وتنظيم المعارف بغرض ضمان فعالية أكثر للفعل[6]، وتحليل تعقد الظواهر المجتمعية والكونية. تكشف المقاربة اشمولية عن تصور الإنسان للإلمام بمجالات وميادين معرفية متعددة. لكن أهميتها تكمن في حَفْز الإنسان على غزو ميادين جديدة لمتح منها معلومات ثَرَّة تُسْهم بدون شك في توسيع وإغناء مقاربته للكون. إن التعددية المنهحية التي تبناها مفتاح بصبر وجلد أفلضت به إلى نسقية الثقافة. وهكذا شغل ما تراكم لديه من مناهج وتقنيات

ومفاهيم لإيجاد البنيات المتناظرة والمتشابهة التي تتحكم في الأنساق الثقافية تزامناً وتطوراً. وإن كان يتبنى المفاهيم الأساسية للنظرية العامة للأنساق (التفاعل، الغائية، الانتظام)، فهو يطوعها - انسجاماً مع رؤيته للعالم واستحضاراً للشرط التاريخي والاجتماعي - للنظر «إلى الإنسان من حيث هو روح وعقل، ومن حيث أنه يعيش في محيط يتأثر به ويؤثر فيه» 213. وتقوم استراتيجية مفتاح النسقية على المداميك الثلاثة التالية:

أ - تعاملت مع نسق واحد لبيان ما يتوفر عليه من آليات تضمن استقراره وانتظام عناصره وتفاعلها الدينامي (*أنموذج كتاب البصائر وشعر الشابي*). وفي هذا الصدد استخدمت تقنيات التضيد والمحيلات والتوازي والتشاكل لإثبات اتساق النص وتماسكه، وللبرهنة على الثوابت الإنسانية، ولنفي أطروحة التشتت.

ب - أكَبَّتْ على تحليل الأنساق الثقافية المتداخلة (المنطق الصوري، الأصول، النحو، النقد الشعري، الرياضيات...)، وبيان الغاية المتوخاة منها والمتمثلة في الدفاع عن وحدة الأمة وفي توظيف الآليات «الكونية الإنسانية». وبالرغم من تغليب نسق ثقافي على نظائره، فهو - في الآن نفسه - يبقى مرتبطاً بها لأغراض تأويلية وتقعيدية، ومحافظاً على استقلاليته ومرتبته داخل النسق العام.

ج - أعادت تحقيب الأدب المغربي ارتكازاً على لا تكافؤ الأنساق، وافتراض وجود *نواة موجهة*، وهي الدعوة إلى الاتحاد والجهاد، وعلى التعامل مع الثقافة بوصفها أنساقاً دينامية ممتدة في أمد بعيد، تجمعها روح تعكس الصراع مع الأجنبي لضمان التوفيق والوحدة.

نقل محمد مفتاح المبدأ العام للنظرية النسقية إلى مجال خاص هو النسقية الثقافية. ولم يقصر هدفه على استنتاج مبادئ التنسيق المتحكمة فيها، بل تعداه إلى إعادة قراءة التراث بواسطة الاستدلال بالمقايسة وبالمخالفة حتى يتمكن الإنسان العربي المسلم من ربط الحاضر بالماضي، وتخليد سجيته،

والوعي بأهمية الاختلاف في الحياة اليومية. وما يلفت النظر أنه وظف مفاهيم علمية ومنطقية لتحليل الظواهر الأدبية؛ إذ بَيَّنَ مدى خضوع عناصرها ومكوناتها *التراتبية والمتدرجة* لمركز جذب يُرَسي دعائم الانتظام. إن *الترتيب الخطي* على سبيل المثال يتلاءم مع روح الثقافة الإسلامية التي تسلم بوجود إله خالق كل شيء وتقيم تراتبية بين مختلف المخلوقات التي هي الملائكة فالإنسان فالحيوان فالنبات فالجماد. يتوسع محمد مفتاح في تصنيف القدماء للعلوم وترتيبها. وللإيضاح نكتفي بالتمثيل بتراتبية من التراتبيات الممكنة في *البصائر*، وهي تراتبية العلوم وأهدافها (1996، ص 70-74). إن العلوم تفيض من منبع واحد، فتتكامل بالوحدة وتختلف بالكثرة. ومهما تنوعت الأصناف فهي تشترك في تحقيق سعادة البشر، ومراعاة التدرج والترتيب من أسفل إلى أعلى لمراعاة الفائدة والثمرة والموضوع والصورة. لقد صنف أبو حيان التوحيدي العلوم إلى ثلاثة: علوم دخيلة، وعلوم شرعية، وعلوم لغوية، وأخضعها إلى تراتبية متوجة ومكللة بعلم معين، وجعل التصوف «تاجاً على رؤوس كل أصناف العلوم ومجمعاً لثمراتها» ص 72. بنى التوحيدي تصنيفه للعلوم على أساس الترابط للاضطلاع بوظيفة جوهرية مشخصة في *الفعل الواحد النافع*، والخضوع لمبدء التدرج الذي يقتضي أنه كلما اقترب صنف من المصدر إلا وازداد كمالاً وكلما انزاح عنه انحط عن الكمال، وتشرب كل علم إلى درجة ما بالأخلاق مهما كان جنسه وصنفه، وإثبات وجود الله باري الكون ومبدعه الأعظم. ويبين مفتاح أن انبناء بحثه على التراتبية المتفتحة والمتنورة، كان لغرض «إثبات مركزية ما ضماناً لوحدة الأمة والوطن خوفاً من التشرذم والحروب الأهلية ريثما تنتشر العقلانية بين أفراد المجتمع... فمن أراد أن يحرق المراحل في هذا الشأن فإنه يحرق نفسه؛ ومع ذلك لابد من الاستفادة من المفاهيم العلمية لما بعد الحداثة. ولذلك فقد وظفنا «التفاعل» و«العماء» و«اللانظام» ص 87.

يمكن أن أبدي بعض الملاحظات العامة التي عنت لي وأنا أقرأ كتابه

التشابه والاختلاف بوصفه عنصراً أساسياً من نسق معرفي ونقدي مغلق وقابل للانفتاح على مستجدات أخرى:

أ - تعامل محمد مفتاح مع النسق «من حيث هو جماع من العناصر التي تندغم في تفاعل دينامي، وتنتظم لتحقيق هدف مشترك»[7]، وأبرز حدوده وعناصره الجوهرية وأنواع العلائق الموجودة فيما بينها والترابطات التي تدمجها في كل منظم ومتراص. فرغم اهتمامه بالجانب البنائي والوظيفي للنسق، لم يفصل ظاهرة التعقد Complexité. ومرد ذلك في وجهة نظري المتواضعة جداً إلى اعتماد مفتاح بصفة خاصة على بنية الشعر التي يكون فيها التفاعل بين العناصر بسيطاً على نحو الغاز المكون من جزيئات Molécules الأوكسيجين. في حين أن الرواية - شأن الخلية - تتكون من عناصر متعددة ومتنوعة، متراتبة ومترابطة في تفاعلات دينامية معقدة (وهو ما أشار إليه مفتاح في *التشابه والاختلاف* ص 36). إن بنية الشعر تحتم على الشاعر الخضوع للحلقة السلبية la boucle négative التي تسعى إلى ضبط السلوك وتكييفه مع غاية منشودة، وإلى تصحيح أي تغيير نحو «الزائد» أو نحو «الناقص»، وإلى التنوع والاختلاف، وتمثل للحلقة الإيجابية positive التي تدفع في اتجاه التطور الذي قد يفضي أحياناً إلى اندثار النسق أو توقف وظائفه بحدوث انفجار ما، وتشخص توازن القوى Equilibre de forces المتساوية أو المتعارضة (جيشان، الحكومة والأحزاب، الدولة والقوى الأجنبية) الذي قد ينتهي بحصول تغير منفصل discontinu على نحو التحاق قوة بأخرى في «محطة» تاريخية معينة، أو توازن المدّ flux الذي يحسم الخلافات ويسويها في شكل التعامل التجاري (المال مقابل البضاعة)، ويرسي تقاليد سياسية واجتماعية مبنية على التراضي أو التوافق بين مختلف أطراف النزاع الاجتماعي والسياسي. ولما تكون مختلف الأطراف راضية على النتائج المحصل عليها، يتحقق التوازن الدينامي وتشتغل مختلف فروع النسق العام في حالة استقرار وثبات Etat stationnaire. ما يلاحظ على الأستاذ مفتاح نزوعه الكلي نحو وحدة النسق وانتقاده الشديد لأنصار الاختلاف الخصوصية،

وهكذا نجد تيار ما بعد الحداثة يناهض التراتبية والكليانية والنسقية، سياسياً واجتماعياً وفكرياً فيدعو إلى ما يشبه الفوضى بالتركيز على الاختلاف والخصوصية والذاتية، متأثراً بنظرية العماء في الفيزياء وفي الرياضيات، وفي الكيمياء، فيحلل الظواهر الثقافية والنصوص الأدبية في منظار التفكيكية، (1996 ص 87)، ويعلل ذ لك بعدم دخول المجتمع في عهد العقلانية السياسية والاجتماعية والدينية. ألا نلاحظ هنا – بعكس ما عايناه في جميع كتاباته من إشادة بالمنظور التاريخاني – رفضاً للطفرات الثورية وإمكانات اقتصاد الزمن بذريعة تحسين الأوضاع بالتدريج وتقديراً للتقاليد بوصفها السر الكامن وراء التماسك الاجتماعي؟[8]. ألا تتحكم الأنساق العَمَائية Systémes cjaotiques (الصدفة أو الروح الشيطانية بلغة لابلاص Laplace) في تطور العلوم والفكر البشري، وفي تقويض مفهوم الحتمية الملموسة Le déterminisme concret الذي كانت تتبناه الأزياء الكلاسيكية؟

انسجاماً مع النقطة السابقة، نلاحظ أن مفتاح في كل مؤلفاته يشير إلى مفاهيم الاختلاف والانفصال والتعارض والتباين واللاتشاكل. لكنه ينزع بالكلية إلى التدليل على ظاهرة الانسجام النصي، ألا يمكن بالمقابل البرهنة على عدم تجانس النص؟ وسنمثل بمثالين فقط، أحدهما متعلق بالنظرية العلمية الكوانطية Quantique التي فندت مطلق الاتصال، وأقرت «بوجود كيانات جسيمية متقطعة ومنفصلة»[9]؛ وثانيهما متعلق بتحليل الخطاب، إذ ميز دومنيك مانكونو بين التماسك النصي وبين اللاتجانس Hétérogénéité الذي تسهم فيه العناصر التالية: تعدد الأصوات، والاقتضاء، وNégative، والخطاب المنقول، ووظائف الاستشهاد، والتناص، والتشارح، والتعدد اللغوي، والسخرية...[10].

ت – جاءت الرؤية الشمولية أو النسقية لتجاوز الإنسان ذي البعد الواحد (تنفيذ القرارات ا لمتخذة من أعلى، والاستهلاك) والإنسان ذي البعد المزدوج (التكيف مع الواقع بنية تغييره) للمراهنة على الإنسان المتعدد الأبعاد

Multidimensionnel الذي ينظر إليه من زوايا متعددة (بيولوجية وثقافية واجتماعية ورمزية) مندغمة في كلية متراصة Totalité. فالحاجات الإنسانية أصبحت غير مرتبطة فقط بالسياق السوسيو - اقتصادي، بل كذلك بالبعد البيولوجي (الوحدة هي الجسم) وبالبعد الثقافي (الوحدة هي الشخص) وبالبعد الاجتماعي (الوحدة هي الوطن) وبالبعد الرمزي (الوحدة هي الكائن). وهي أمور موكولة إلى التربية النسقية المبنية على غايات منسجمة مع ما يعرفه العالم من تطورات سريعة وخطيرة، تَسْتحثُّ الإنسان على تسخير معارف ثَرَّة متعددة منافية للتحاليل السطرية Linéaire أو القطاعية Séquentielle، والإكْباب على نقطة واحدة من زوايا متعددة لفهمها واستيعابها. وإذا كنا نلاحظ في كتابات مفتاح كثيراً من ثوابت المنهجية النسقية المتمثلة في إدماج مفاهيم ذات مرجعيات متباينة، وفي الاعتماد على مجالات متنوعة (الأدب والمنطق والرياضيات والانتربلوجيا والبيولوجيا والذكاء الاصطناعي...)، وفي نسج علائق متينة ومُحْبكة ومحكمة بين عناصر النسق، وبين النسق الفرعي والنسق العام، فإننا نتريث في إبداء أي حكم حول تصوره للإنسان المتعدد الأبعاد إلى حين اكتمال حلقات مشروعه النسقي.

ج - رغم أهمية المنهاجية النسقية في الحفز على الخيال والإبداعية والابتكار، وعلى حل المشكلات المعقدة، فهل لا تسلم من أخطار ولا تخلو من ثغرات. وقد شخصها جول دو رزناي في تبني النظرة الأحادية والنموذج الشمولي، وتوظيف اللغة الرياضية، والتركيز على الجانب الوصفي العلائقي دون النفاذ إلى المبادئ التي تشترك فيها الأنساق، وتعقيد الأمور بكثرة القياسات والتماثلات والتشاكلات Ismorphismes والاستعارات، والإفضاء إلى النزوع النسقي Systémique المتشدد أو إلى النزوع البيولوجي Biologisme الاختزالي، ونضيف إلى ذلك ما أورده برناد دي اسبانيا B. d'Espagnat، ويتعلق بتشعب العلوم إلى تخصصات صغرى ومغلقة، وبإدخال في المعادلة القاعدية عناصر جزئية إضافية تصبح، بمقتضى انتقاض الشمولية Holisme، أشياء صُلْبة على نحو الحقائق في حد ذاتها(11). ويمكن أن نجمل ما

سبق في هذه القولة لادكار موران Edgar Morin «يكاد الإكثار من التوحيد أن يفضي إلى التبسيط المفرط، ثم إلى الأفكار المسكوكة والوصفات الفكرية»[٢١].

الختام:

إن أي مؤلف من مؤلفات محمد مفتاح إلا ويعتبر حلقة هامة ضمن مشروع فكري مترابط ومتكامل، يبين أصالة مفكر مغربي في الإفادة من التراكمات المعرفية والمستجدات المنهاجية، وفي إرساء ممارسة نقدية ومعرفية مشيدة على أسئلة إبستمولوجية متينة، وفي الكشف عن الثوابت والفطريات الإنسانية الكونية، وفي البحث المستمر عن اقتراح تصور شامل لدراسة مختلف الظواهر النصية، ولتعليل على وجه الخصوص الخطاب الشعري. وتدرج الرؤيا الشمولية والنسقية لضحد أطروحة التشتت والعماء واللانظام، وللتعامل مع النسق في انغلاقه وانفتاحه، وفي تزامنه وتطوره، وفي كليته وجزئياته، وفي انتظامه وديناميته؛ ولإبراز عناصره وعلائقه المتراتبة والمتدرجة والمتفاعلة والمتضامة للاضطلاع بوظيفة جوهرية ولتحقيق غاية مذهبية موحدة.

1 - الهوامش

1) «التحليل السيميائي؛ أبعاده وأدواته» حوار مع الدكتور محمد مفتاح، أجراه الأساتذة: عبدالرحمن طنكول، ومحمد العمري، وحميد لحميداني، دراسات سيميائية أدبية لسانية، العدد 1، خريف 1987، ص 20.

2) Bernard d'Espagnat, *Penser la science ou les enjeux du savoir*, Dunod, 1990:

تبنت الميكانيكا الكوانطية Quantique (المناقضة للميكانيكا النيوطنية والنسبوية Newtonienne et relativiste) مفاهيم الانفصال والانقسام (non-séparabilité et non-divisibilité) والانتظام والدينامية. أصبح الآن مفهوم الدائرة الشمولية Cercle holiste شائعاً في الأدبيات العلمية بخاصة الفيزيائية منها. وهي ترفض أن يكون مرجعها «الواقعي» مكوناً من أشياء متباينة، حتى وإن كانت مترابطة فيما بينها بتفاعلات. وهكذا لا تقر إلا ب الكون كله. انظر في هذا الصدد إلى الصفحات التالية: 123 - 155 - 165.

3) سالم يفوت، *مفهوم الواقع في الفكر العلمي المعاصر*، مظاهر النزعة الاختبارية لدى الوضعيين الجدد وبشروس، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية بالرباط، سلسلة الأطروحات والرسائل: 7، 1980، ص 117.

4) المرجع نفسه، ص 94.

5) Joel de Rosnay, le macroscope wers une version globale, Seuil, 1975, p 10.

6) Ibid, p 91.

7) Ibid, p 101.

8) رغم إيمان التاريخانية بثبوت قوانين التطور التاريخي (حتمية المراحل)، فهي تقرب دور المثقف والسياسي لإحداث الطفرة واقتصاد الزمن بالفعل الواعي والإرادة والفهم التاريخي «فالوعي التاريخي لا ينشأ إلا بفعل مفاضلة بين واقعين تاريخيين متفاوتين» «عبدالله العروي المؤرخ/ المفكر» حوار من إنجاز الأستاذ بنسالم حميش، الوحدة، العدد 23/22، ص 152، انظر كذلك إلى عبدالله العروي، أوراق، المركز الثقافي العربي، البيضاء، ط 2، 1996، ص 120.

9) سالم يفوت، *مفهوم الواقع في التفكير العلمي المعاصر*، م. سا ص 93.

10) Dominique Mangueneau, L'Analyse du Discours, Hachette, 1991, p 127 - 152.

11) B. d'Espagnat *Penser la science* pp 156 - 157.

12) Koel de Rosnay, *Le macroscope*, op, cit, p 140.

2 – مؤلفات محمد مفتاح المعتمد عليها:

– *في سيمياء الشعر العربي القديم*، دار الثقافة، ط 1، 1982.

– *تحليل الخطاب الشعري* (استراتيجية التناص)، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط 1، 1985.

– *دينامية النص* [تنظير وإنجاز]، المركز الثقافي العربي، بيروت، (لبنان)، الدار البيضاء (المغرب)، ط 1، 1987.

– *مجهول البيان*، دار توبقال، الدار البيضاء، ط 1، 1990.

- *التلقي والتأويل*، مقاربة نسقية، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1994.

– *التشابه والاختلاف* نحو منهاجية شمولية، المركز الثقافي العربي، ط 1، 1996.

❖ **ملحوظة**: أنجزت هذه المداخلة في إطار لقاء ثقافي حول *الكتاب المغربي* **وتلقيه**. *التشابه والاختلاف* مثالاً، نظمته جمعيتا الامتداد الأدبي والبحث التاريخي بالقصر الكبير (المغرب). وكان مجمل رد الأستاذ محمد مفتاح على النحو التالي: إن نظرية الأنساق نظرية متماسكة، تتجاوز النص لتنظر إلى ما يحيط به، وهي لا تنقص من قيمة أي عنصر من العناصر، لأن كل ما في الوجود له الحق في الوجود. لقد كان الهدف من تبني المنهاجية النسقية هو تشغيل بعض المفاهيم والمبادئ العلمية في الحقل الأدبي ونسقية الثقافة، ودفع أطروحة التشتت والتشرذم، ودعم أطروحة الوحدة والتوفيق، وبيان فكرة التسامح عند أبي حيان التوحيدي، والنظر إلى الثقافة المغربية بمنظار وظيفي. وإبراز أن هناك فطريات وآليات كونية تؤدي إلى مغامرات استكشافية. لكن المجتمع بكل مكوناته السياسية والثقافية Umvflt هو المسؤول على إخراجها من القوة إلى الفعل وتطويرها. وبين أن طرح دريدا يبحث عن المعنى الكامل في النص، في حين تعمل النظريات التشييدية على بنائه. ويرى أن أنصار دريدا يشيعون أطروحة الفوضى باسم الاختلاف والخصوصية والذاتية، وهم بهذا الصنيع يبعثون أفكاراً يهودية قبانية من مرقدها.



يتواتر في بعض الدّراسات النّقدية العربية الحديثة في مجال السّرديات إيراد مصطلح الرّاوي أو السّارد(*) دلالة على من سمع قولا، وقام بروايته على الوجه الذي قيل فيه، فقد جاء في لسان العرب أنّ «شرّ الرّوايا روايا الكذب {...} قيل هي {روايا} جمع راوية للرّجل الكثير الرّواية والهاء للمبالغة، وقيل جمع راوية أي الذين يروون الكذب أو تكثر رواياتهم فيه»[1] كما جاء فيه أن الرّوايا «جمع رويّة وهو ما يروّي الإنسان في نفسه من القول والفعل أي يزوّر ويفكّر»[2] وبهذا التّعريف يمكن وسْم الرّاوي بالكذب لأنّه فنّان يتحايل في روايته للمادة بإضفاء عناصر عليها من خياله، أو إخفاء عناصر منها فيكون كذبه مقبولاً.

أمّا السّارد فهو اسم فاعل مشتق من الفعل الثلاثي المجرّد «سرد، يسرد – سرداً. والسّرد في اللغة: تقدمة شيء على شيء تأتي به منسّقاً، بعضه في إثر بعض متتابعاً. سرد الحديث ونحوه سرداً، إذا تابعه. وفلان يسرد الحديث سرداً، إذا كان جيّد السّياق له»[3] والسّارد اسم فاعل يدلّ على الحدث وفاعله، فهو – إذاً – عون وظيفته السّرد وإبلاغ المروي له بالتّوالي أحداث القصّة. وإزاء هذا الخلط بين المصطلحين – الرّاوي، السّارد – في الدّراسات النّقدية السّردية الحديثة، فضّلنا انتقاء مصطلح السّارد على مصطلح الرّاوي وذلك أنّ «سارد الرّواية ليس الكاتب {...} السّارد هو شخصية تخييلية قد تحوّل إليها الكاتب»[4] ليضطلع بمهمّة الوظائف، غير ان تلك الشّخصية التّخييلية – في أحيان كثيرة – «ترتدي باستمرار أقنعة متناقضة تتراوح بين صورة مؤلّف من لحم ودم وصورة شخصية ما»[5] يبلّغ من خلالها السّارد أفكاره، ولذلك يمكن الحديث عن نوعين من المحكيات «محكي يكون فيه السّارد غائباً عن الحكاية التي يحكيها، والمحكي الذي

يكون فيه السّارد حاضراً باعتباره شخصية في الحكاية»[6] وعلى هذا الأساس يمكن التّمييز بين سارد غريب عن الحكاية، وإن كان هذا «السّارد يرى كل شيء بعيون الشّخوص»[7] ينقل ما سمع للمروي له، وبين سارد حاضر وفاعل في الحكاية، وهذا السّارد هو غير «الكاتب الذي يوجد، أو يكون قد وجد من لحم وعظم في عالمنا، وأمّا السّارد الذي ظهر يروي الحكاية داخل الكتاب لا يوجد إلا بالكلمات في النصّ، فينشئ – نوعاً ما متلفّظاً داخلياً – وهذا التّمييز يؤسّس جزءاً كبيراً لحرّيّة الكاتب. إنها تسمح للفهم بأنّ الكاتب نفسه يستطيع أن يكتب رواية مختاراً سارداً، قد يكون رجلاً أو امرأة من الماضي أو الحاضر او المستقبل»[8] وبعد هذا التّدقيق في المصطلح تبيّن لنا أنّه لا يوجد اتّفاق موحّد بين النّقاد في شأن المصطلحين – الرّاوي، السّارد – ولذلك يرد مصطلح الرّاوي رديفاً لمصطلح السّارد، وكذلك الشّأن لمصطلح السّارد، وقد يرد في بعض الدّراسات المصطلحان في الآن نفسه. وللسّارد أهميّة في القصّ، ولذلك يتخيّره الكاتب – بإتقان – ليضطلع بوظائف شتّى «وفي جميع حالات السّرد، يؤدّي السّارد لحظة القصّ وظيفتين أساسيتين: الوظيفة السّردية – يروي السّارد بمقتضاها ويثير عالماً –، ووظيفة التحكّم أو المراقبة – يتولّى السّارد تنظيم السّرد مراوحاً فيه بين القصّ والوصف وأقوال الشّخصيات – لكن بحسب الطّريقة التي تروق للسّارد، فبإمكانه أن يتدخّل بصفة مباشرة قصد تقديم معلومات تكميلية، كذا تجري الأمور في طريقة القصّ – بخلاف طريقة العرض والإظهار، إذ يميل السّارد الى تقنيع علامات حضوره – حيث بإمكان السّارد أن يؤدّي وظائف سبعاً مكمّلة لبعضها البعض، قابلة للتّأليف فيما بينها»[9].

وسنحاول – في هذه الدّراسة – تحديد أهمّ وظائف السّارد[**] في رواية «باب الشّمس»[10] للأديب اللّبناني إلياس خوري، وقد ساهمت تلك الوظائف – بتفرّدها الفكري والفنّي – في بناء الرّواية فأعطتها ميزة الاختلاف السّردي عن مثيلاتها من الرّوايات العربية التي كان الموضوع الفلسطيني محوراً أساسياً في إشادة معمارها الفنّي، غير أن هذه الوظائف

التي اضطلع بها السّارد لن تكون وفيّة لحجم الرّواية الكبير، بل هي وظائف ومفاتيح لأهمّ المحطّات الحرجة التي مرّت بها القضية الفلسطينية هزيمة ونصراً، دون أن يسقط السّارد في الشّعار السّياسي، وهو في خضمّ المعركة - أحياناً - مشاهداً وسامعاً وسارداً من الدّاخل - وأحياناً أخرى - يتلقّى ما يحدث، وهو بمثابة المروي له - من الخارج - فيسرد بدوره ما علق بذاكرته إلى الآخرين الذين يسردون إلى غيرهم من الأجيال، وهكذا دواليك. فهذا السّرد المتعدّد الأصوات يفضي إلى تعدّد الوظائف حسب طبيعة السّارد ومكانته الاجتماعية وخلفيته الفكرية التي تحدّد - في كثير من الأحيان - وظائفه فتأتي ناطقة بما هو سياسي وفلسفي وديني لتؤلّف فيما بينها البناء الفنّي للرّواية كما تبرزه وظائف السّارد التالية:

الوظيفة العامة أو الأيديولوجية: (La Fonction Généralisante ou Idéologique):

إن هذه الأخيرة تظهر علاقة السّارد بالعالم فتقطع - على هذا النّحو - مجرى الأحداث التاريخية، وتندرج في فقرات أكثر تعميماً وتجريداً وتعليمية، كما ترد - في كثير من الأحيان - في شكل حكم أو أقوال مأثورة، كلّ منها قابل للاستقلال بذاته، ومتضمّن لأحكام على المجتمع والرجال والنساء[11].

وعلى هذا الأساس، تذهب بعض الدراسات إلى أن النص السّردي يتضمن رموزاً تعكس أيديولوجية معينة ولذلك «يستخدم النص أنظمة شفرية، تحمل في طيّاتها اتفاقا ضمنياً بين النص والقارئ حول الفرضيات الأيديولوجية»[12] الممكنة لأن السارد عندما يحكي لن يكون محايداً بل تتسلل عقائده السياسية والدينية والفلسفية بوعي أو دون وعي في توجيه النص السردي وتكشف اللغة عن المضامين بجلاء وإن حاول السّارد التخفي وراء الرموز أو استعمال الضمائر في حالات متعددة للتمويه، فلن يتجرّد من الأيديولوجيا لأن السّارد «وبدرجات مختلفة، منتج أيديولوجيا وكلماته هي

دائما عينة أيديولوجية (idéologème) واللغة الخاصة برواية ما، تقدم دائماً وجهة نظر خاصة عن العالم تنزع إلى دلالة اجتماعية. تدقيقاً، باعتبار الخطاب نصاً أيديولوجيا»[13].

وقد ينقل السارد مختلف آراء شخوص الرواية دون التدخل فيها وليس ضرورة أن ذلك النقل يعني تأييداً أو رفضاً لتلك الآراء بل هو تأكيد من السارد بوجود رأي مخالف لقناعاته الأيديولوجية التي تكشفها لغة الشخصية.

ومن الإنشائيين الذين وضّحوا المنظور الأيديولوجي للسارد في الرواية الناقد الروسي – بوريس أو سبنسكي – Boris uspensky – في كتابه شعرية التأليف وقد طبّق المؤلّف المنظور الأيديولوجي على نصوص سردية مختلفة كما أن المؤلف قسّم طرق مقارباته لبيان وجهة النظر إلى مستويات أربعة «هي: المستوى الأيديولوجي (أو التقويمي) والمستوى التعبيري (أو اللغوي) والمستوى الزماني – المكاني والمستوى النفسي»[14].

وبيّن المؤلف أن وسائل تعبيرية يتوسّل بها السارد تكشف عن نظرة أيديولوجية، قد تكون ظاهرة أو باطنة في النص السّردي «وإحدى هذه الوسائل الاستفادة من النعوت والألقاب الرّاسخة في الموروث الشعبي»[15]، ولو أردنا اعتماد هذه المعطيات النظرية المتّصلة بالتأثير الإيديولوجي في الكتابة السّردية وتجلّياتها في رواية باب الشمس، سنجد إحالة على الألقاب والكنى التي تحيل على منظومة من الدّلالات، منها الدلالات العرفية والثقافية في المجتمع العربي الذي يمجّد الأصل والنّسب، وذلك أن الكنى تحدّد هوية الأفراد مدحاً او ذمّاً لما لها من طابع أيديولوجي ومن خلاله يتموقع طبقياً وفكرياً – في حالات كثيرة – صاحب الكنية. «وكان أبو كمال يدعى الباذنجانة»(***) في قريته. فنحن يا ابني جئنا وجلبنا معنا أسماءنا(****) الحقيقية والمستعارة[16]. وفي ذلك إشارة إلى انتشار الأسماء الحركية وتعدّدها لنشطاء الثورة الفلسطينية، وهي أسماء ذات دلالات أسطورية

وتاريخية لأن صفة فدائي أو لاجئ فلسطيني «ترافقه كنية – ومع النسيان – تحجب اسمه الحقيقي»[17] وبمرور الزمن تغلب الكنية الاسم. فتختزل من جديد الوظائف القديمة والجديدة التي كانت تميّز الشخصية في ظل هويتها القديمة. ويتجلى الأثر الأيديولوجي – أيضاً – في رواية باب الشمس من خلال إشارات السارد السّاخرة من المعتقدات الدينية الشعبية الفلسطينية «ليظهر دجل رجال الدين»[18] وأساساً شيوخ الطرق الصّوفية في الزاوية اليشرطية الشاذلية ونموذجهم قصة الشيخ هاشم الملقب بالشيخ الأخضر في المخيم وهو شيخ في السبعين من عمره وله مغامرات عاطفية مع «زوجة أحد مريديه»[19] فكان هذا الشيخ يأتي ما ينافي القيم الاسلامية الحميدة. ويعتقد العامة والرّعاع أن ذلك من الكرامات والبركات التي يحظى بها شيوخ الصّوفية دون سواهم من البشر.

ويبرز السّارد مكر شيوخ الصّوفية وحيلهم وتفنّنهم في تفسير آيات القرآن الكريم وتطويع معانيها وأبعادها ليسيطروا على عقول البسطاء فيتسلّلوا إلى نقاط الضعف الكامنة في ذواتهم حتى يحقّق الشيوخ مآرب خاصة قد تكون مادية أو معنوية سمتها – في الغالب – الرّذيلة وإن تجلبب الشيخ في الظاهر برداء الفضيلة ومن ذلك محاولة الشيخ الأخضر استدراج شاهينة زوجة أحد شهداء المقاومة إلى .... قالت شاهينة: «ذهبت إلى الشيخ الأخضر، الله يصلحه، ورويت له منامي، فطمأنني، وقال إن الموتى لا يعودون إلى بيوتهم، وزوجك شهيد، والشهداء في الجنة، وطلب مني أن آتي لزيارته بين وقت وآخر. ولكنني لم أزره، فلقد رأيت في عينيه ذلك الشيء، الحمد لله أنني لم أزره أبداً. كان ينظر إليّ من رأسي إلى قدمي، ويتلمّظ ويلحس شفتيه بطرف لسانه، ويقول إن الشهيد في الجنة، هناك النعيم والحور العين. زوجك يا شاهينة يتمتع بالحوريات. قال الحوريات ولحس شفتيه، كأنه أعوذ بالله، أهكذا يتعاملون مع أرامل الشّهداء؟ يعني ماذا يعتقد هذا الختيار نفسه، لا والله، تفوا... على لحيته ولحى أمثاله، يمسك بكتاب الله، وينظر تلك النظرة الشهوانية»[20]. وفي سلوك الشيخ الأخضر إشارة إلى

سلبية الحل الدّيني من خلال الإسلام الطرقي، ثم فشله في تلبية الحاجات المادية والنفسية للأفراد في ظل متغيّرات شديدة الغرابة والالتباس، سيطرت بظلالها على المجتمع الفلسطيني في الشتات.

وينهض السّارد في شبابه - وهو في معسكرات التّدريب الفدائي بأرض الشّتات الفلسطيني أو في مراكز تدريب الطبّ الميداني بالصّين - بوظيفة الإشادة بدور الصّين الشّيوعية في مساعدة الثّوار الفلسطينيين فاتّخذ بعضهم تجربة الثّورة الصّينية - بزعامة ماو تسي تنغ - نموذجاً يحتذى به في التّحرير، كما ينهض السّارد أيضاً بوظيفة الإفصاح عن عقيدته الدّينية بوضوح، فأعلن إنكاره للماورائيات وفاء منه لمذهبه السّياسي الذي اعتنقه خلال سنوات السّتّينات: سنوات المدّ الشّيوعي وغزو الفضاء «فأنا على عادة تلك الأيام، أعلنت إلحادي. فإذا كان الانسان قادراً على الوصول إلى القمر فهذا يعني أن ......»[21].

غير أن الإلحاد يغدو موضة لا غير لأن الإيمان الدّيني قابع في ذات السّارد بحكم الموروث والتربية والتنشئة الاجتماعية ولذلك يحترم السّارد - في مواقع أخرى من الرواية - الدّين ويحتمي به عند الأزمات الفردية وهو يواجه السجن الانفرادي والموت «قلت إنني مسيحي، فأنا مؤمن بالله وأحب المسيح»[22].

هذه الازدواجية في العقيدة الدينية والسياسية إلحاد/ إيمان هي سمة التّذبذب والتوتر في ظل واقع فلسطيني غير مستقرّ، ومن خلال الازدواجية العقدية يحاول السّارد التوفيق بين الموقف المادي الاشتراكي والموقف العقدي الديني، وهي ازدواجية الذات الساردة اليسارية وبها تبرّر نهجاً أيديولوجياً كان سائداً «المزيج بين العلمانية والإنسانوية والماركسية الذي كنت أؤمن به... وإنني أحب الطقوس الدينية»[23].

يجلّ السارد الدين - في بعض القضايا - وهو موقف استراتيجي يسعى من خلاله إلى عدم هتك المسافة الفاصلة بينه وبين تلك المعتقدات التي

تشكّل الموقف الجمعي للمجتمع الذي يعيش فيه. واستجابة لذلك الموقف يستعين السّارد بقصص الأنبياء ومعجزاتهم فيبدو مؤمنا بها فيذكر «إيليا نبيّ النار»[24] و«إبراهيم الخليل أبو الأنبياء وسورة النّور»[25] والنبي يونس[26] وسيدنا عيسى[27] ومريم العذراء. يحترم السّارد عقيدة العدو الصّهيوني وطقوسه الدّينية في مسألة «المقبرة اليهودية»[28] ولا يتعصّب السّارد لمذهب ديني معيّن، بل هو متسامح مع كل الدّيانات في ظلّ حرب طائفية عصفت بلبنان لسنوات طويلة.

وللسّارد وظيفة أدبية، والأدب حمّال أيديولوجية معيّنة، وهي لون أدبي وسياسي من خلاله يصنّف الأديب في خانات الأدب وتيّاراته الفنية والسياسية. ووفاء من السّارد لمذهبه الدّيني المتسامح ومذهبه السياسي الإنساني المنفتح فإن مشاربه الفكرية والأدبية متنوّعة فكانت مطالعاته للكتب ثريّة ومطلّة على الأدب العالمي الاشتراكي، فقد طالع الرّوايات التاريخية - جرجي زيدان - وروايات نجيب محفوظ بمراحلها التاريخية والذهنية والواقعية والفلسفية والنفسية والروايات الواقعية الروسية وأساسا الرّواية النفسية -دستويفسكي (1821-1881) والروايات الفلسطينية الرّمزية والملتزمة، وقد حصرها في أدب غسّان كنفاني الذي اغتاله العدوّ الصّهيوني سنة 1971 ببيروت، وهو اغتيال للمشروع الوطني والثقافي التقدمي الفلسطيني الذي رسمه غسّان كنفاني في مسيرته الأدبية، وهو يتوئم المعركتين السياسية والثقافية في أدبياته، لأن الأدب أداة قتال فعّالة لا يوازيها إلا القتال بالسّلاح. «كنت أحب الأدب. أقرأ الروايات وأحفظ مقاطع كبيرة منها غيباً. قرأت جرجي زيدان ونجيب محفوظ، ولكن اختصاصي كان غسّان كنفاني فلقد حفظت روايته رجال في الشمس غيبا، كأنها قصيدة. ثم توسّعت آفاقي وحفظت مقاطع من الروايات الروسية وخاصة لدوستويفسكي وكتابه الأبله(*****). يا عيني على الأمير ميشكين، يا عيني ما أحلاه بين حبيبتيه، يا عيني على سذاجته كأنه.... . أقرأ الأبله ولا أشبع، ياليتني أستطيع ان أصبر مثله، ياليت»[29].

وينهل السّارد - أيضاً - من روايات الأديب الفلسطيني جبرا إبراهيم جبرا، وهي روايات ذات طابع فلسفي سياسي لا يخلو من تعقيدات شأنها شأن الواقع الفلسطيني الذي يختلط فيه الواقع بالتخييلي الأسطوري، ولاسيما رواية البحث عن وليد مسعود وهي «عالم تخييلي تتداخل فيه الحدود، وتكاد تمّحي أحياناً، بين ما هو واقعي وما هو أسطوري»[30] لأن وليد مسعود اختفى في ظروف غامضة تعبيراً منه عن برمه بالواقع السياسي العربي فكانت غيبته متماهية مع غيبة خليل يونس عن الوعي، مع حضور جسدي في رواية باب الشمس، وتعبيراً عن تلك الغيبة في رواية جبرا، جاءت الرواية وفق بناء فنّي مشاكل لوقائع الاختفاء غموضاً وتعقيداً، فضلاً عن مضامينها السياسية والاجتماعية والدينية والفلسفية، وهي أيديولوجيا جبرا إبراهيم جبرا هدف إلى إبلاغها فأثرت في السّارد «كنت أجلس هنا واقرأ رواية جبرا إبراهيم جبرا - البحث عن وليد مسعود - وكنت غارقاً في وليد مسعود - هذا الفلسطيني الذي اختفى تاركاً شريطاً غامضاً في مسجل سيارته، ومن أجل فكّ لغز هذا الشريط، اضطرّ جبرا إلى كتابة رواية كبيرة وجميلة. أنا أحب جبرا لأنه يكتب بشكل أرستقراطي جملته نخبوية وجميلة. صحيح أنه كان فقيراً في طفولته، لكنه كتب، مثل الكتاب، أي صاغ جملاً أدبية بليغة، عليك أن تقرأها كما تقرأ الأدب، وليس كما أحكي معك الآن»[31].

يقوم السّارد بوظيفة التعريف بأحرار العالم من الأدباء الذين التزموا الدفاع عن القضايا الإنسانية العادلة ومنهم المناضل الفرنسي جان جنيه Jean Genet (1910 - 1986) الذي احتكّ بالعالم العربي منذ شبابه فكانت له مواقف مؤيدة للقضايا العربية وعلى رأسها القضية الفلسطينية «إنهم يستعدّون لتقديم مسرحية لكاتب فرنسي اسمه جان جنيه عنوانها: أربع ساعات في شاتيلا - ... إنه الكاتب الفرنسي الذي عاش مع الفدائيين في الأردن، وكتب عنهم كتاباً جميلاً اسمه العاشق الأسير»[32].

ناضل جان جنيه بالقلم مدافعاً عن الثوريين الحمر الألمان وعن الزنوج الأمريكان ثم عن الفلسطينيين وكان في كل مرة يقول: «في اليوم الذي تستعيدون فيه أرضكم فإني لن أبقى معكم».

بنى السّارد وظيفة التّعريف بجان جنيه باختزال من خلال إنتاجه في الفكر والأدب – خاصة في المسرح – دون تصنيفه في خانة الالتزام السياسي اليساري الذي درج النقّاد على ذكرها لأن السّارد عليم بالخلفية الفكرية الوجودية لجان جنيه فهو الأديب الحر الذي يرفض اللهاث وراء التظاهر باليسارية من أجل الشهرة والاشهار، بل فضّل جان جنيه البقاء خارج الأقفاص الحزبية ليبقى فنّاناً صعلوكاً غير مقيّد بسلوك أخلاقي أو سياسي معيّنين.

ينهض السّارد بوظيفة التعريف بأسماء فصائل فلسطينية مسلّحة، فيذكر منها فتح، والجبهة الشعبية لتحرير فلسطين، ويعرّف أيضاً بالتيّارات الفكرية السّياسية والدّينية الفاعلة في غزّة وفي باقي الأراضي الفلسطينية، فيشير إلى الحركات الإسلامية، والحركات اليسارية، القومية والشّيوعية، مبرزاً البعد الإيديولوجي لتلك الفصائل والحركات وأثرها في التحوّلات الجغراسياسية، فلسطينياً وعربياً وعالمياً، ويدعّم ذلك الأثر الإيديولوجي بذكر أسماء سياسية قيادية عربية، وأسماء نضالية عالمية لها مكانتها في الوجدان العربي والإنساني لما تميّزت به من نضالات في سبيل تحرّر الشّعوب وفكّ قيودها من الاستعمار، ولتلك الأسماء صدى وتأثير في التاريخ الإنساني من خلال مواقفها الفكرية أو نهجها اليساري الماركسي أو القومي العربي وذلك أن هذين التيّارين – وعلى مدى سنوات الحرب الباردة بين المعسكر الاشتراكي بقيادة روسيا والمعسكر الرأسمالي بقيادة أمريكيا – تحالفا أحياناً وتصدّيا للإمبرالية الأمريكية.

وتبرز الأسماء في قيمة أصحابها ودورهم في إدارة الأحداث وتوجيهها حتى غدا الاسم من هؤلاء يختزل عبء مرحلة ملأى بالصّراعات نعرفها من

خلال اسم العلم الذي هو مفتاح خزانة ذاكرة الإنسانية وما تحويه من تواريخ ودلالات تبسط ظلالها من الماضي إلى الحاضر. «ففي تلك الأيام كانت أسماؤنا كلها مستعارة. أنا مثلاً لم يكن اسمي خليل، كان اسمي أبو خالد، رغم أني أردت تسمية نفسي جيفارا. فأنا أحب جيفارا، وحين أرى صورته، أرى الضوء في عينيه كأنه قدّيس... كنت أريد تسمية نفسي جيفارا، لكني اكتشفت أن أحدهم سبقني إلى هذا الاسم، فقال آمر الفصيل نسمّيك أبو خالد. ثم كثر الأبو خالدات. جمال عبدالناصر هو أبو خالد الأول، وبعد موته عام 1970 صار الشباب يريدون التسمّي باسمه فصرت تجد هذا الاسم في كل مكان. أنا أوّل أبو خالد في جنوب لبنان. ولكن بعد مذابح أيلول في الاردن، تدفّق علينا المقاتلون الهاربون من هناك فلم نعد نعرف التّمييز بين الأبو خالدات»[33].

يفتخر المناضلون التسمّي بتلك الأسماء لكسب شهرة ومكانة مرموقتين في السلّم الاجتماعي والسّياسي والنضالي، لان تلك الأسماء تركت بريقاً لا ينطفئ فانخرطت في محبّتها أجيال وانقادت لها طواعية، لأنها جسّدت الزّعيم المخلّص لها من براثن الاستعمار .

ويتجلّى لنا – من خلال الوظيفة الإيديولوجية وهي ثريّة جداً، وسمة لافتة في الرّواية – أنّ "جودة العمل الرّوائي قد ترتبط في أحيان كثيرة بدلالته الإيديولوجية، وبذلك نفهم مثلاً اهتمام النقّاد بالرّوائيين الذين يقترحون مضموناً إيديولوجياً واضحاً»[34] وهو ما وسَم رواية باب الشّمس بهذه الدّلالة، ولا يمكن أن تخفيها، لأنّها تعالج قضيّة سياسية بالدّرجة الأولى متشابكة العلاقات، وكلّ ما يحفّ بها قابل للجدل السّياسي ومضامينه الفكرية، وهذا الجدل السّياسي ساهم – بجلاء – في بناء "الشّكل الرّوائي الذي يعبّر – في الواقع – عن الواقع، أن يفعل، ويغيّر، ويلتقط من الممارسة اليومية أفقها الدّلالي»[35] والحال أنّ تجربة السّارد ترتبط بذلك الواقع فكراً وممارسة، ومنه تستمدّ كلّ مقوّمات السّرد، ومنه تنهض بوظيفة السّارد الإيديولوجية الثرية بالدّلالات الفكرية على مختلف مشاربها.

الوظيفة التأثيرية: (Fonction modalisante):

إنها مركّزة على العاطفة والوجدان، إذ بها تتجلى المشاعر والأحاسيس التي تثيرها القصة أو روايتها لدى المروي له[36] فيلجأ السّارد إلى اختيار الصّور الأشدّ تأثيراً في النّفس البشرية لتحريك مشاعرها واستفزازها، فيصحو الضّمير الإنساني من غفوته أمام هول الصّدمة التي صاغها الموت الرّمزي والحقيقي المهيمن بسطوته على الشّخوص، ولينهض السّارد بهذه الوظيفة التأثيرية، استهل الرواية بخبر الموت «ماتت أم حسن»[37] وهي أم الجميع، ويموت الأصل يموت الفرع، وبالموت المتعدّد من خلال تعدّد الحكايات الدّالة عليه «يمكننا تحديد خصوصيات خطاب تلك الشخصية السّاردة، وهو الخطاب الذي يتخذ من الموت بؤرة سردية تنظم عناصر المحكي»[38] والموت بؤرة سردية وسمت الرواية، فمنه الموت الحقيقي، ومنه الموت الرمزي لأنّ السّارد يحاول التأثير على المروي له بسرده لألوان الموت وتقلباته وتأثيره في شخص مريض مستشفى الجليل أحمد خليل يونس «قالوا انه أصيب بالكوما»[39] فغاب عن الوعي وشلّت ملكاته الفكرية وعجزت عضلاته عن الحركة وأثبت الطب أنه «ميّت سريرياً»[40] وأن حالته ميؤوس منها واستفاقته مرّة أخرى باتت مستحيلة لأنه «دخل في السّبات»[41] الأبدي وهذا الموت لم يأت على المريض فيكون فناؤه العضوي نهائياً، بل كان المريض متأرجحاً بين الموت والحياة وهو ما يستدعي قتله بدافع الشّفقة أو السّهر على تمريضه – إلى أمد غير معلوم – بدافع الشّفقة – أيضاً – وبذلك يضطلع السّارد بوظيفة أخلاقية إنسانية سامية في المستشفى لمقاومة الموت حتى لا يتعفّن الجسد المسجّى، وقد فقدت أهمّ خلاياه وظائفها فبادر السّارد بوصف حالة المريض مبرزا القيم الأخلاقية النبيلة التي يتحلّى بها السّارد، فيعدّد تضحياته اليومية وهو في خدمة المريض، ويرى ذلك التزاماً مبدئياً وأخلاقياً ثابتين لا يمكن التّنازل عنهما مهما افتقر جسد المريض عناصر الحياة الأساسية، لأن وظيفة السّارد الأخلاقية تلزمه طوعاً بتنشيط تلك الخلايا بالعقاقير وبالرياضات حتى تتواصل بشكل رمزي مع الحياة، ولتأكيد تلك الوظيفة الأخلاقية التي

لا تخلو من تأثيرية على المروي له يشخّص السّارد طبيّاً مواطن الخلل في الجسد المسجّى ثم يحاول بجهده الخاص مداواة تلك الخلايا العاجزة عن تأدية وظائفها بل هو يستبدلها بقطع اصطناعية دخيلة على الجسد المسجّى، وهي عبارة عن قطع غيار طبية تعوّض وتؤدّي وظائف الأعضاء البشرية الطبيعية، وتلك القطع الدّخيلة وظائفها نسبية، ولها تأثير سلبي على باقي أعضاء الجسد فتسبّب آلام عضوية ونفسية غير محدّدتين وتبعث تلك القطع تقزّزاً في النفس حين تنظيفها أو تعويضها، ومع ذلك كان السّارد صبورا على تحمّل ما لا تتحمّله حواسّ ممرّض متمرّس بفضاءات المستشفيات، وفضاءات الأجساد البشرية بألوانها وروائحها وطبائعها. وهذه القدرة على تحمّل بؤر الموت تسنده خلفية أخلاقية همّها القيام بالواجب وهدفها راحة الضّمير، وهو ما أكّده السّارد مخفّفاً من آلام الجسد المسجّى، وقد تداعت أعضاؤه عاجزة عن تأدية وظائفها «فأنت لم تعد تبول وحدك... حبست كل شيء في داخلك... لن أسمح للدّم بالتّجمّد والتّحوّل قروحاً تلتهمك... أرمي البول في المرحاض... أحمّمك بالصّابون وأنت في سريرك... وأقوم أنا بتغيير الشّراشف... اجلب شفّاطة البلغم، فأنت لم تعد تستطيع السّعال، وقذف البلغم إلى خارج قصبتك الهوائية، أسحب البلغم، أنظّف الشفّاطة، وارتاح قليلاً... أعدّ لك فطورك، وأطعمك إيّاه من أنفك بهدوء... إنني لا أبالي، فضميري مرتاح، لكن كما ترى، أنا مستمرّ في هذا المستشفى وعاجز عن مغادرته»[42].

هدف السّارد التأثير على المروي له من خلال حالات المرض والموت ليتبيّن حالة المريض قد أشرف على الهلاك في انتظار بلاغ رسمي لوفاته، وهذا المريض المسجّى في شراشف بيضاء ودخل حالة المنبّات – في الواقع – هو جسد الثّورة الفلسطينية الذي بدأ يتهاوى، وانبعثت منه روائح مقزّزة "وأنا أيضا أرى شيئاً يتعفّن[43] فأصاب الفساد والتفسّخ كل شيء بسبب الاقتتال الفلسطيني الفلسطيني أو الاقتتال الفلسطيني العربي أو بسبب الحروب الفلسطينية الصّهيونية، وقد أكّد السّارد تلك الحروب المفزعة بسؤال

استفهامي استفساري «الحرب لا تحتاج الى أضرحة وشواهد، فالحرب ضريح نفسها، ونحن نعيش في ضريحها، حتى المخيّم، ما هو المخيّم؟ إنه ضريح فلسطين...»[44] يشكّل المخيّم الفلسطيني بأرض الشّتات في الوجدان الفلسطيني مكاناً اجتماعياً بؤرة للدّفق الثّوري، ففيه تتلاقح الأجيال، وتتناسل الأفكار الثّورية، وتتشكّل المنظمات المسلّحة، ومنه تنطلق شرارات الثّورة لتحرير فلسطين.

هذا المكان الدّافق بالبشر والحياة هو قبر جماعي لأهله منذ الولادة - حسب - السّارد قصد التّأثير على المروي له، وهذه نظرة عدمية انعكست على الفعل الثّوري والسّياسي بعد طرد الثّوار الفلسطينيين من بيروت إبعاداً الى تونس 1982 استسلاماً وتمهيداً لمفاوضات السّلام المزعومة بأوسلو 1991، فكانت وطأة الاستعمار الصّهيوني شديدة، وفي ذلك يضطلع السّارد بوظيفة استشرافية لما بعد خروج المقاومة الفلسطينية في تغريبة هلالية جديدة إلى تونس لأن حدسه الثّوري حرّك فيه عقم التّغريبة ووخم نتائجها موتاً بتونس لبعض زعامات المقاومة الفلسطينية الرّاحلين إلى شمال أفريقيا وموتاً للمقيم بالمخيّم في بيروت، وهذه النظرة الاستشرافية دفعت السّارد إلى البقاء بالمخيّم لمشاركة أهله كل الهزائم بدل الرّحيل إلى تونس بحثاً عن حلول استسلامية «بعد مذبحة المخيّم عام 1981. أنا لم أذهب مع الذّاهبين إلى تونس، لأنني خفت من الموت الذي كان مرتسماً على وجوه المودّعين. بقيت هنا وعشت الموت»[45].

لكن تلك النظرة العدمية للثورة الفلسطينية خلال سنوات الثمانينات هي نتيجة حتمية للتخلّي عن الكفاح المسلّح بحثاً على الحلّ السّلمي السّياسي الذي تبيّن فيما بعد أنه خيط واهن وعمره - هو الآخر قصير - وحلوله لم تكن سوى مراهم وعقاقير تزعم مداواة وترقيع الجسد الفلسطيني - الجسد المسجّى - لدفع الحياة فيه بدم جديد تمّحي منه لغة الثورة والعنف غير أن السّارد يكشف تلك الحلول لأنها زادت الجسد المسجّى دمّلاً «سبب حرارتك

المرتفعة هو القروح هذه المرة »[46] التي ستكون سبباً في تعفّن الجسد أكثر بتعدّد الأطراف الدّولية المتدخّلة في إرشاد الجسد الفلسطيني ورعايته وحقنه بالمضادّات الحيوية – الكلامية – لا غير لاستبعاد شبح الكفاح المسلّح.

هذه الوظيفة التأثيرية للسّارد قوامها الموت حسب التّسلسل التّاريخي لمذابح الفلسطينيين منذ التّيه الأول سنة 1948 «النّكبة قصّرت أعمارنا وقصّرتنا»[47] طال التّقصير أعمار الفلسطينيين من الخارج بموتهم شهداء صغارا، وطالهم بتقزيمهم سياسيا من خلال المفاوضات السّلمية، ونال منهم التّقزيم اجتماعياً من الدّاخل من خلال التّوظيف الدّعائي الإعلامي الكاذب على حساب شرف بنات العائلات من قبل بعض الزّعمات الفلسطينية التي توظّف إعاقات الضّحايا لجمع التبرّعات من الجمعيات الخيرية الإنسانية وتودع في الحساب الخاص لبعض السّياسيين «لا أعلم ماذا حلّ بنا بعد الاجتياح الإسرائيلي عام 1982 صار كل المثقفين والمناضلين لا يتحدّثون إلا على المؤسّسات الدّولية التي تهب المال. تحوّل المناضلون لصوصاً يا سيدي يضبّون هذا Fund raising في جيوبهم»[48].

يضطلع السّارد بوظيفة كشف الحقائق الكامنة وراء ركوب تشوّهات الضّحايا الفلسطينيين العضوية والنفسية الحقيقية منها والمفتعلة – أحياناً – قصد إثارة شفقة الرّأي العام وابتزاز شعوره الإنساني ليدفع سيولة مالية يغتنمها – دون سواهم – أصحاب النّفوذ السّياسي في الثّورة الفلسطينية، فيورد السّارد حكايات الاغتصاب الجماعية المفتعلة والمضخّمة على لسان الفتاة دنيا المعاقة تدلي بشهادة حيّة أمام جمع من الصحفيّين وعلى شاشة التّلفاز «حين سقطت، وسقطت الوجوه فوقي They rapped me، اغتصبوني وكنت لا أشعر، اعتقدت، إنها سخونة الدم الذي يتفجّر من فخذي اليمنى. كل شيء كان ساخناً، كل شيء كان أسود. لا أستطيع تحديد كم من الوقت استمرّ ذلك ، كنت كمن أغمي عليه، أرى ولا أرى، أشعر ولا أشعر»[49]، هذا التّوظيف الدّعائي على لسان المعاقة هو الأكثر تأثيراً في

الآخر، وقد ورد الخطاب باللغة الإنقليزية في شكل مسرحية من خلال تعابير جسمانية تدفع المروي له إلى التّعاطف مع الضحية ومساندتها ومساعدتها مادياً ومعنويًا لتجاوز بشاعة صور الاغتصاب الجماعي، ولما لها من تأثيرات سلبية تخلّف شروخاً نفسية وجسدية واجتماعية مدمّرة تمحق الضحية من الدّاخل لإحساسها بالدونية، وهي براءة ممّا حصل، ويضطلع السّارد - أيضا قصد التّأثير في المروي له - بمهمّة الاستشهاد بمذابح وحشية قام بها البلاشفة خلال الحرب الأهلية الرّوسية، ودّون تلك الفظائع الرّوائي الرّوسي شولوخوف في رواية «الدّون الهادئ»[50] وكما يقارن السّارد بين ذاته كاتباً وطبيباً ناجحًا - وفي الواقع هو طبيب فاشل - شأنه شأن الطبيب الرّوسي «تشيخوف»[51] الذي تخلّى عن مهنة الطب وتحوّل كاتباً، ومثل هذه الإضاءات المطلّة على العالم الرّوائي والقصصي الرّوسي، هدف - من خلالها - السّارد الى التّأثير على المروي له، لأنّ ذلك العالم الرّوائي مشبع بفنون الجريمة والعقاب وما يحصل - الآن - حسب السّارد هو رديف لذلك العالم أو هو أبشع منه، ولذلك اتّكأ السّارد على ذلك الموروث الثّقافي الرّوسي بكل تناقضاته وآلامه ملتقطاً صوراً ملائمة لما يريد تبليغه والتّأثير به على المروي له.

الوظيفة التفسيرية (La Fonction explicative):

الوظيفة التّفسيرية تقطع مجرى القصّة التي ترتكز على تقديم أخبار حكمية ضرورية للمروي له كي يفهم ما سيحدث[52].

في هذا المجال اضطلع السّارد بعدّة وظائف: ومنها ربط الأحداث وتذكير المروي له بما مضى لأن الحاضر نتيجة منطقية للماضي، وعنه تناسلت أحداث الحاضر وهي بوّابة على أحداث المستقبل، ولا يعني انفتاح السّارد على الماضي أنه يسرد رواية تاريخية وفق تسلسل زمني خطّي بل يقف في محطّات تاريخية كاسراً خط الزمن تقديماً وتأخيراً مبرزاً سمة بعض

المراحل في مجرى الأحداث وهدفه تفسير أحداث الماضي والحاضر ليستشرف المستقبل، وهذه النّزعة التّفسيرية لا تخلو من تعليمية هادفة تكشف عن الخلفية الفكرية للسّارد، فإذا هو متعوّد على طرائق العمل الصّحفي الذي يستدعي تكثيف المادة واختزال الأحداث مع فتح نوافذ مضيئة قادحة من خلال ذكر اسم علم فعّال في التّاريخ العربي ماضياً وحاضراً أو ذكر تاريخ أو واقعة لها تأثير في النّفوس من خلال طريقة تبليغ تعليمية تكشف هي الأخرى عن هويّة السّارد المتضلّع في أساليب التّعليم وطرقه للنّفاذ في نفوس أوسع الشّرائح الاجتماعية بمختلف مشاربها الفكرية ومواقعها الطبقية، وهذا الرّبط بين التّفسير والتّبليغ والتّعليم التزام من السّارد بخدمة قضية عادلة كان فيها شاهد عيان على الأحداث ومشاركاً ميدانياً فكراً وممارسة ثورية، هو متشبّع بثقافة تاريخية وسياسية واسعة تمكّنه من إقناع الآخر بوجهة نظره لما يسرد دون الوقوع في الانحياز فيذكر ويفسّر مواطن الخلل في سيرورة الثورة الفلسطينية ثم ينقد الأسباب الدّاعية إلى ذلك وخاصّة بعد «تحوّل الثّورة إلى مؤسّسة تشبه الدّولة»[53] الفاسدة بدواليب إدارية متسيّبة سمتها العصابات والمحسوبية والوساطة «أنا لا أتكلم هنا على الفساد والرّشوات والمشاحنات التي عشناها قبل اجتياح 1982. أعرف الفساد كان موجوداً. وكنّا نخجل من أنفسنا. لكن هناك شيء يجعلنا قادرين على تحمّل الوضع. لنقل كان هناك قضية أكبر من الفاسدين والزّعران»[54].

قد برز بجلاء تيّار الفساد السّياسي والعسكري في الثورة الفلسطينية بعد خروج المقاومة من لبنان سنة 1982 إلى تونس، فظهرت مجموعات همّها الثّراء الشّخصي على حساب الوطن والشّهداء ثم التّمتّع بأنواع الملذّات الحسية «أكل اللّحم، وركوب اللّحم، ودخول اللّحم في اللّحم ...»[55] حسب نظرية الشّاعر الجاهلي امرئ القيس التي أوردها السّارد «أعظم شيء في هذه الثّورة هو اللحم، إنها ثورة اللحم»[56] حجّة على سلوك الفاسدين ليبرز

التّباين والفوارق الطبقية بين الفئات الشعبية الفلسطينية الفقيرة وبين حقيقة الثورة الغنية وزعمائها الثرية «مصيبتنا أن ثورتنا غنية وشعبنا فقير»[57].

ويعطي السّارد أدلّة واقعية على الفساد المالي في الثّورة الفلسطينية فكان الانحراف واستغلال السّلطة، وتلك الحجج هي شهادة تاريخية موثّقة بالقرائن من خلال السّيولة المالية الخيالية التي تسند بسخاء لبعض العناصر في بعض المنظمات فتصرف في غير مواقعها، وهذا برهان على الأثر السّلبي للمال على أهداف الثّورة الفلسطينية «هل نسيت كيف كان أبو جهاد الوزير، الله يرحمه، يأخذ ورقة شبه ممزّقة ويصرف عليها أرقاما خيالية لطالبي الميزانيات. أخبرتك عن ذلك بتقزّز لكنك لم توافقني. أخبرتك كي أقول لك إن المال أفسدنا وسيقضي علينا. ولكنك يوماً، شرحت لي كل شيء، وطلبت مني أن لا أخطئ مع خليل الوزير، اثنان يا ابني هما زينة الشهداء، أبو علي إياد وأبو جهاد الوزير. هل كنت تتنبأ يوماً بموته في تونس. هل كنت تعرف، أم قلتها هكذا. قلت إن أبا جهاد يصرف المال على ورقة ممزّقة، كي يعلن احتقاره له، فالمال لا شيء»[58].

وعلى هذا النحو يقدّم السّارد تفاسير لبعض السلوكيات في مسار الثّورة الفلسطينية على مدار ما يفوق نصف قرن ليصل إلى استنتاجات بعد أن يضرب أمثلة واقعية ليقنع المروي له بما يسرد فتجلّت قدرة السّارد على التحكّم في كمّ المادة فاختزل بعضها أحياناً وأحياناً أخرى أسهب فيها حسب الهدف الذي يرمي إليه تفسيراً وتعليماً في آن. فهو يفسّر أسباب جنون الفدائيين العائدين من السّجون الإسرائيلية بعد سنوات من التعذيب الجسدي والنفسي «وبعد أسبوع بدأت تصل أخبار جنون عدنان»[59] ثم تكون نهايته قتلا بالرّصاص من قبل صديقه رفيق السّلاح بدافع الشّفقة كما يفسّر السّارد أسباب الهزائم العربية في الحروب مع العدوّ الصّهيوني بأنها هزائم داخلية في أساسها لغياب منافذ الحرية بأنواعها في الوطن العربي «لا أحد ينهزم من الخارج، كل هزيمة داخلية»[60] لأن الجانب النفسي هام في تماسك

الشخصية وصمودها لمواجهة العدوّ. والشّخصية العربية كيان مهتزّ من الدّاخل إثر وقوعه تحت سطوة قمع الحاكم المستبدّ الأبدي لعصور طويلة «كل واحد يتكلم عن الأبد يخرج عن التاريخ. فالأبد ضدّ التاريخ»[61]. هذا الموروث الأبدي أقعد الانسان العربي قسراً حتى لا ينهض بحثاً عن سبل النجاة والخلاص. ومثل هذا التفسير له مسوّغاته التاريخية في نظر السّارد، وهو يعطي أدلة نفسية واجتماعية تبرّر سلوك الشّخوص سلباً وإيجاباً في الفعل الثوري، ويقدّم السّارد تلك التّفسيرات ونتائجها وفق تصوّر منطقي لما يسرد لأن الرّواية حفر في المعرفة المؤسّسة على خلفية ثقافية متنوّعة المشارب لكنها تلاقحت لتعطي عصارة فكرية تزاوج بين التفسير والتعليم في آن.

وينهض السّارد بمهمّة تفسير المسرح المأساوي الشّكسبيري، وذلك أن المسرح أشدّ إقناعاً وتعليماً، وأكثر تغلغلا في الذّهن بحكم فرجة المروي له مباشرة على الأحداث والشّخوص على خشبة المسرح، فيستخلص النّتائج من المسرحيات المأساوية التي اختلف في تفسيرها علماء النفس - ولاسيما - مسرحية هاملت Hamlet للكاتب الإقليزي شكسبير Shakespeare (1564-1616) وهاملت شخصية إشكالية سمتها حالة عقلية، أي الجنون الذي نتج عنه التلكؤ/ التردّد في الأخذ بالثأر لقتل الملك، وقد تردّد في ذلك إلى أن تحين الفرصة المناسبة، ومن خلال هذه الإشكالية يلتقي بطل باب الشمس مع هاملت في تردّده للأخذ بثأره من مغتصبي أرضه، وقد ذهب النقّاد ألوانا شتّى في تفسير شخصية هاملت التي تقدّم في كل مرّة معان جديدة لكل عصر ولكل جيل، لأنّها حالة عقلية تواجه أزمة ملحّة تجاه الموت والحياة فعبّر عنها شكسبير في مطلع قصيدته المشهورة: «الحياة أم الهلاك: تلك هي المشكلة To be or not to be, that is the question» أي ليست هناك حالة وسطى بين الحياة والموت كما هو شأن مريض مستشفى الجليل الذي استدرجه السّارد عبر حوار ثنائي - بين السّارد والمريض - وبين المريض وباقي الشخوص، وهذا الحوار بمثابة التّنفيس عن المكبوت في صدر المريض الذي نفث ذلك المكبوت من خلال التّداعي الحر كما يحصل في جلسات

الطب النفسي مع المرضى النّفسانيين، وقد اضطلع السّارد بهذه المهمّة من وجهة نظر نفسية لأنه عليم بالحالة العقلية الفلسطينية التي تحظى بتفسيرات شتّى، وقد أشار إليها السّارد ليحيل المروي له على كبرى المآسي المسرحية الخالدة موازناً بين هاملت الحقيقي لشكسبير وبين هاملت الرّمزي المرادف له في رواية باب الشمس، وذلك أن هذا الأخير شبه له أو هو صورة منه "أفكّر في سهام وأحاول النّوم، وأسافر إلى الدّانمارك، وأصير أميراً مثل هاملت، هاملت عاش في مملكة الخطأ، وأنا أعيش في مملكة الخطأ، هاملت مات أبوه، وأنا مات أبي، صحيح أن عمّي لم يقتل أبي ويتزوّج أمّي كما حصل لهاملت. لكن ما حصل لأمّي كان ربّما أفضع من ذلك. هاملت جنّ بسبب عجزه عن الانتقام، وأنا أكاد أجنّ خوفا من الانتقام. هاملت كان أميراً ورأى شيئا يتعفّن، وأنا أيضا أرى شيئا يتعفّن، هاملت صار مجنوناً، وأنا أيضاً»[62] غير أن المأساة في رواية باب الشمس أعمق من مأساة هاملت، إذ شاعت حالات الاضطرابات النفسية بين الشّخوص، وتملّكتها كآبة قهرية ومشاعر قلقة، وتوتّر عام وجنون يرادفه جنون هاملت، فوظّف السّارد المسرح الشّكسبيري لتفسير معاناة الشّخوص، وتردّدها الدّائم في الثّأر متنزّعة بيقظة الثّوور منه وجبروته، في انتظار غفلته، وهذا ضرب من العجز أدّى إلى حالة جنون عامة عصفت بالشّخوص الذين ينتظرون الظروف الملائمة للثّأر، فيؤجّلون العمل الثّوري إلى حين فرصة مناسبة قد لا تأتي.

وظيفة ما وراء السّرد: (Fonction métanarrative):

إنها بشكل من الأشكال وظيفة تحكّمية، متمثلة في التعليق على النص لبيان بنيته الدّاخلية»[63] فتبرز فيه فنّيات القصّ وطرائق نسقه وحبكته فيمكن تصنيفه ضمن نوع معيّن من المدارس والمذاهب الأدبية السّائدة من خلال مؤشّرات دالّة على النصّ يفهمها المروي له - أحياناً - مباشرة أو يؤشّر عليها السّارد - أحياناً أخرى - بعبارات وتسميات حافّة تدل على صنف

النص ، وهو ما أحال عليه السّارد في رواية باب الشمس ليدلّ على النّفس الملحمي في الرّواية بإشاراته إلى الأدب الإغريقي وملاحمه ليبيّن وجوه التّماثل بين شخوص روايته وبين أبطال الملاحم الإغريقية «سميح لا يتوقف عن ترديد حلمه بكتابة كتاب لا أوّل له ولا آخر، ملحمة كما يقول، ملحمة الشعب الفلسطيني، وسيبدأه برواية تفاصيل الطّرد الكبير 1948. قال إننا لا نعرف تاريخنا، إنه يجب جمع حكايات كل قرية كي تبقى القراء حيّة في ذاكرتنا»[64] وبهذا التّصريح يكشف السّارد عن الشّكل الفنّي للرّواية ليدرجها ضمن خانة الأدب الملحمي بصياغات فنّية جديدة تفرضها طبيعة المرحلة والأحداث. ولكنها لا تتقاطع مع سمات الأدب الملحمي اليوناني القديم، بل مؤثّراته جلية في الرواية شكلا ومضمونا، فإذا هي رواية طويلة لتناسب كمّ الاحداث وجسامتها كي تتماثل مع ملحمة الأوديسة[******] اليونانية «وتخيّلت نفسي، وأنا في طريقي إلى الملعب البلدي، إنني جزء من ملحمة إغريقية، أذهب في أوديسة فلسطينية جديدة، لست متأكّداً، أتخيّلت الأوديسة يومها، أم أقول ذلك الآن، لأنّ الشّاعر محمود درويش كتب قصيدة طويلة عن هذه الأوديسة رغم أنه هو أيضاً، لم يركب السّفن اليونانية التي حملت الفلسطينيين إلى تيههم الجديد»[65] عبر البحر محمولين في سفن من بيروت إلى تونس وهي تغريبة هلالية جديدة تذكّر بمسيرة بني هلال الأوائل الوافدين من بلاد الشّرق إلى بلاد المغرب وتذكيراً - بذلك - يتواتر ذكر اسم تونس في رواية باب الشمس مكاناً هاماً للأحداث يساهم في بنية النص فنّياً من خلال ما يرتسم في ذهن المروي له من أخبار السّيرة الهلالية القديمة المماثلة للسّيرة الفلسطينية الحديثة بدءا من بلاد الشّرق ارتحالاً ونهاية بتونس إقامة.

ولتغريبة بني هلال الأولى طرائق شتّى في السّرد لكثرة السّاردين وتنوّعهم إضافة وحذفاً لأخبار بني هلال وكذلك في رواية باب الشمس تعدّد السّاردون، وهذا التعدّد الحكائي للحكاية الواحدة استثمره السّارد في بناء الرواية لتشكّل في مجملها سيرة شعبية فلسطينية سندها السيرة الشّعبية

الهلالية التي التقط منها السّارد الرّحلات القسريّة أحداثاً وأساساً المكان تونس ليوظّفه في غرض استقرار هؤلاء الرّحّل بوجود المسّند المالي المتمثّل في القيادة السّياسية الفلسطينية وهي تماثل الكلأ والماء لبني هلال في التّغريبة الأولى، ولذلك يمدّ الوافدون إلى تونس جسور التّواصل قبل القدوم، وهذه الجسور مبنية على الكشف والاكتشاف لمواقع النّعيم التي يساهم فيها السّارد نفسه بالمساعدة وكأنه الفارس الدّليل إلى الخيرات ببلاد تونس في حكايات بني هلال القديمة «فسألتني عن إمكانية السّفر إلى تونس، للعمل في أحد مكاتب منظمة التّحرير»[66] ولذلك اضطلع السّارد بمهمّة الوسيط «وعدتها بأني سأحاول تدبير شيء لها في تونس»[67].

تساهم الإشارات إلى تونس بأنها فضاء حميمي يحتضن الشّخوص في أمان، ولكنّ ذلك المكان ينقلب إلى مكان طارد وقاتل للوافدين الفلسطينيين في ظروف غامضة «سميح مات في تونس، وزوجته عادت إلى رام الله. علمت أنه مات في بيته الصّغير في المنزه السّادس. قيل إنه مات على إثر صدمة بنتائج الغزو الاسرائيلي للبنان 1982. لم أصدّق هذا السّبب، يعني بعد كل اللذين ماتوا قتلا وذبحا، يأتينا من يموت بسبب العواطف»[68].

أورد السّارد تونس مكانا للأحداث الغامضة على شكل ومضات ليختزل مرحلة ماضية ترتبط بالحاضر، وذلك أنّ المكان تونس ساهم في «البنيات الفضائية في السّيرة الشّعبية»[69] الهلالية وهو – الآن – يساهم في البناء الفضائي الرّوائي للسّيرة الشعبية الفلسطينية الحديثة، ولا يكتفي السّارد بالموروث السّردي القديم – من خلال – إيراد المفردات والأسماء الدّالة عليه لتساهم في بناء الرّواية، بل يلتقط من أعلام السّرد الفلسطيني الحديث شذرات ثرية وهي عبارة عن منارات لافتة تهدي المروي له إلى المنبع الذي استلهم منه السّارد الحدث أو الشّخصية، وتلك المنابع المسكوت عنها، هي روايات لم يذكر السّارد اسمها ولا اسم مؤلفها، بل يفهمها المروي له على أنها من قبيل التّناص، أو هي من قبيل وقع الحافر على الحافر، وهذه حالات

جائزة في السّرد، إذ يمكن أن تتداخل عديد النّصوص في رواية ما، فيجسّد ذلك التّداخل ثراءها، وقد سجّلت رواية باب الشمس تعدّداً في المرجعيات السّردية لأدباء من فلسطين فضّل السّارد التّعتيم عن ذكر أسمائهم، ولكن الإشارات تحيل - بشكل أو بآخر - على تلك أو هذه الرواية، ويمكن أن نذكر استلهام السّارد لصورة رأس الخيش أي المتعاون مع العدوّ الصّهيوني في رواية المتشائل لإميل حبيبي «فما رأس الخيش هذا؟ قالت يعاد: رجل أخفوا رأسه بعديلة خيش، ثقبوا فيها ثلاثة ثقوب، لعينيه ولفمه، وأقعدوه وراء طاولة تحوطها عسكر. وكان رجالنا يمرّون أمامها فيتحقّقونهم. فإذا اهتز رأس الخيش إلى أمام مرتين نحّوا الرجل عن بقية الرجال. فأخذوا، في التّطويق الواحد، ما لا يقل عن خمسمائة رجل وولد، أسرى حرب. فلماذا فعلتها يا سعيد؟»[70].

ويستلهم السارد في رواية باب الشمس شخصية رأس الخيش في سرده لوقائع حقيقية تحدث يومياً تحت ظل الاحتلال بحثاً عن الفدائيين، وفي الوقت نفسه إذلال للمتعاونين مع العدو، فجاءت صورة رأس الخيش معبّرة عن واقع يرشح سخرية ومرارة، وهو أسلوب سلكه إميل حبيبي في أدبه، لأن السخرية أشدّ وقعاً ونقداً، فاقتدى بهذا الأسلوب عدد من الأدباء العرب لتبليغ رسالة ما في ظاهرها ضحك، وفي باطنها بكاء مرّ «وفي تلك اللحظة، جاء أبو كيس وعرفته. كان علي عبدالعزيز يضع على رأسه كيس خيش، له ثلاثة ثقوب. ثقبان في الأعلى للعينين، وثقب في الأسفل للشفتين. هزّ أبو كيس رأسه الى الأسفل. كان يتنفّس من شفتيه، والكيس يلتصق بأنفه وينفتح كأنه يكاد يختنق. عرفته من أنفه. ومن الكيس الذي التصق بوجهه. أحنى ابن الكلب رأسه، فعرفته. أنتم من الكابري، قال الضابط بعد أن أكد له رأس الكيس ذلك. أخذوا زوجي وإبراهيم دباجه وحسين الخبيزة وعثمان أسعد وخليل التملاوي، وتركوا النساء في ساحة القرية»[71].

ويستلهم السّارد - أيضاً - شخصية الحمار من روايات فلسطينية دون

الإحالة على مؤلفيها «وتطلب مني أن أروي لها كيف وقفت مع أبي خلف الحمار، وكيف أمسك بذيل الحمار وقال له أن يقف وراءه. أروي المشهد وتضحك، كيف يعني، هل أعتقد أن الحمار يشكّل متراساً ويحمي من رصاصهم»[72] فيلتقي السّارد في ذلك مع إميل حبيبي مبيّناً فضل الحمار على سعيد أبي النّحس فإذا «سعيد يعلن أن حياته في إسرائيل كانت فضلة حمار»[73] وكذلك يلتقي السّارد مع يحيى يخلف في توظيفه لشخصية «الجحش طريف»[74] دلالة على المعاني الرّمزية الحافة بالحمار، فهو حيوان صبور، ويضرب به المثل في الغباء والبلادة، وتوظيف هذا الحيوان في رواية باب الشمس له أبعاد ساخرة من الواقع الفلسطيني الذي تجلت فيه الشّخوص مثل الحمير في صبرها وغبائها.

يستند السّارد إلى وثائق حقيقية لتكون الرّواية شهادة تاريخية موثّقة بالأدلّة والقرائن دون أن يكون التّاريخ مقصد السّرد ومبتغاه وبذلك يضطلع السّارد بمهمّة المؤرخ الموضوعي المحايد الذي دقّق مليّاً في أرشيف الثّورة الفلسطينية وكذلك أمعن في التّاريخ الشّفوي والمنسي من تاريخ فلسطين ليشكّل كل هذا أصل الرّواية فيلتبس على المروي له التّاريخ والسّرد لأنه في بعض الحالات لا يتبيّن الحدود الفاصلة بينهما، ولتأكيد الحياد والموضوعية وجّه السّارد شكره في آخر صفحة من الرّواية إلى كل من ساعده على إنجاز هذا الأثر الرّوائي فأثبت مراجعه التّاريخية المكتوبة والمسموعة حرصاً منه على المصداقية العلمية لأنه يعي قيمة التّاريخ في التّوثيق لحياة الشّعوب والأمم ولذلك نوّع مصادر خبره للحكاية الواحدة وقارنها مع غيرها للوصول إلى الحقيقة التي لا تقبل الشكّ وهذا المنجز في الرّواية ليس الغاية منه كتابة رواية تاريخية صرفة بل هو كشف جديد لما قد أهمله التاريخ الرّسمي سكوتاً أو سهواً أو تعتيماً مقصوداً، لم تكن هذه الرواية ممكنة لولا عشرات النساء والرجال، في مخيمات برج البراجنة وشاتيلا ومار الياس وعين الحلوة، الذين فتحوا لي أبواب حكاياتهم، وأخذوني في رحلة إلى ذاكراتهم وأحلامهم. كانت المساعدة المباشرة التي قدّمها لي: سعيد صالح عبدالهادي وسامية عيسى

وآمنة جبريل وعرب لطفي وافتكار النابلسي وعبد سرحان وجاكلين جريصاتي، دليلي إلى شذرات الحكايات، ورفيقي في البحث والكتابة. من أجل إنجاز الجانب التاريخي في الرّواية، عدت إلى مجموعة من النصوص التي أضاءت طريقي. صلاح الدبّاغ وأنيس صائغ ونافذ النزال وبيان الحوت وأمنون كابليوك وروز ماري صايغ وإدوارد سعيد وإبراهيم أبو لغد ومذكرات القاوقجي ومذكرات بن غوريون وتوم سيغيف وبني موريس، وعشرات من المقالات والدّراسات التي تسنّى لي الاطلاع عليها في مكتبة مؤسّسة الدّراسات الفلسطينية في بيروت»[75].

هذا التوظيف للتاريخ يدخل في النّسيج الفنّي للرّواية لما فيه من تدقيقات وحصر لأحداث بعينها تساهم في تطوّر الصّراع لأن لكل تاريخ فردي أو جماعي دلالة ولذلك يذكر السّارد تواريخ معيّنة في حياة خليل يونس منذ ولادته حتى مرحلة الغيبوبة وهي مرحلة النهاية التي هي بداية وهي نظرة السّارد إلى الحياة «كل كائن يتمّ دورته ويضمحلّ ليبدأ من جديد في شكل آخر وفي سيرة أخرى. وهو تماماً حال يونس الذي بدأت الشّيخوخة والمرض يحوّلانه إلى طفل: بدأت قامته تتضاءل وجسده يستعيد روائح الطفولة كما لو أنه يتأهّب للعودة الى باب الشمس والشّروع في البحث عن فلسطين من جديد»[76].

وهذا النّمط الرّوائي هو إعادة لكتابة التاريخ الفلسطيني من منظور شعبي بعيد عن التّشويه والمزايدات لأنّ السّارد استقى المادة التاريخية الخام من ذاكرة جماعية مقارنة أضفى عليها طابعاً تخييلياً دون المساس بحقائق التاريخ الثابتة لكتابة نصّ روائي حداثي يستلهم التاريخ استلهاماً أدبياً فنّياً مفارقا عن غيره من الرّوايات التاريخية التي تستقدم التّاريخ أرقاماً لتسجيل الأحداث دون إكساء تلك التّواريخ طابعا فنيا يغري المروي له بمساءلة النص والتمتّع بجمالياته وخلافاً لذلك تتميّز رواية باب الشمس بالاتّكاء على التاريخ بشكل إبداعي يؤرخ للقضية الفلسطينية في أبعادها النضالية

والإنسانية والسّياسية دون السّقوط في الشّعار السّياسي لأن للسّارد خبرة في تطويع ما هو تاريخي وسياسي لخدمة الفنّ الرّوائي التّخييلي، ومع ذلك لا يعلن السّارد عن نفسه صانعا لكل القصص التي ترويها الشّخوص بل «يتميّز بالالتباس إجمالاً»(77) نتيجة التّداخل المقصود بين صوت السّارد المفرد وبين بقية أصوات السّاردين، وهذا الالتباس يوافق البناء الفنّي للرّواية لأنها تعالج قضية سياسية ملتبسة تتعدّد فيها المواقف والرّؤى التي يتمسّك بها كل سارد بحرية حسب وجهة نظره، ومع هذا التعدّد في السّاردين لا تفكّك يسم الرّواية، بل بنيتها متماسكة في الجزئين لأن السّارد حبك خيطاً دقيقاً يربط كل الحكايات ببعضها البعض فتجلّت قدرته على مزج السّياسي بالتاريخي وبالاجتماعي ثم بالثقافي بكل تناقضاته لإنجاز رواية طويلة لم تكتب في الأدب الفلسطيني واحدة مثلها وفق عمل أدبي إبداعي تخييلي كهذا يرتقي إلى مستوى فنّي ينهض بموضوعات الرواية العربية التي تتّخذ من القضية الفلسطينية محوراً لأحداثها، فإذا رواية باب الشمس حداثية تستفيد من تقنيات القصّ الحديث من كسر للأزمنة وتداخل للأمكنة، وتبادل لعبة الضّمائر، فيأتي السّارد - أحياناً - ساردا ويأتي - أحياناً أخرى - مروياً له، وفي كل هذا يتوسّل السّارد بالمقال الصّحفي والخبر، والرّسم والمسرح والسينما لبناء وصف مشهدي يزاوج بين الأسلوب الحكائي التّراثي القديم في ليالي السّمر «كان ياما كان في قديم الزمان، كان في طفل...»(78) وبين أسلوب قوامه الومضة الخاطفة في سرد الحكاية استجابة لمروي له لا يستسيغ سماع حكاية طويلة، ولذلك ترد في الرواية جمل قصيرة في مستهلّ كل قصة، وهي بمثابة العنوان الذي يشي بفحوى الحكاية وخلفياتها، وهذا الأسلوب استقاه السّارد من تقنيات العمل الصّحفي الذي يستوجب تركيز المادة واختزالها.

وظيفة الشّهادة: (La Fonction testimoniale):

وهي مركّزة على الشهادة، وهي تظهر درجة التيقّن والتحقّق أو درجة

الاحتراز التي يتّخذها السّارد إزاء الحكاية التي يرويها[79] فتكتسب تلك الحكاية المروية مصداقية يقينية تستعصي على الطّعن لأنّ السّارد كان شاهداً حاضراً على عين المكان يسمع ويرى الأحداث مباشرة، وهذا الحضور العيني، الجسدي، النّفسي للسّارد يؤكّد صدقه في أداء الشهادة فيستعمل ضمير الأنا المتكلم «لما يحمله هذا الضمير من آنية حدثية وحضور متزامن من تطوّر الأحداث في نطاق الرواية»[80] فهذا الضّمير المتكلم شاهد فعلي في رواية باب الشمس على صور الموت وألوانه التي افتتح بها روايته كاشفاً للمروي له عن محتوى الرواية بجزئيها «ماتت أم حسن. رأيت الناس يتراكضون في أزقّة المخيّم، وسمعت أصوات البكاء. كان الناس يخرجون من بيوتهم، ينحنون كي يلتقطوا دموعهم ويركضون»[81] ولشهادة السّارد سمة الثبات والدّيمومة واليقين، فهي حقيقة واضحة لا يمكن طمس ملامحها بالقطع أو التّشذيب بل هي متجدّدة وشاهدة من الدّاخل - بكل ثقة - على الأحداث، فلا تتزعزع شهادتها أبداً مهما تغيّرت الظروف والمعطيات السّياسية، فهي شهادة كنبات الصّبّير لا تتأثّر بتقلّبات المناخ، ولها قدرة على التّواصل مع الحياة مهما قست الطبيعة، ولتأكيد سمة الثّبات والصّبر لتلك الشهادة التاريخية المعمّرة في أرضها يلجأ السّارد - وهو شيخ حكيم ثقة مرجعية للجماعة - على الرّؤية العينية من خلال ضرب أمثلة وحكم باللّهجة المحلية الفلسطينية القروية «والآن يا ابني حين تذهب إلى الغابسية، سوف ترى الصّبّير في كل مكان. لم يبق منّا سوى الصّبر شاهداً على صبرنا»[82].

لا ينحصر الإدلاء بالشهادة اليقينية في السّارد الذي يدلي بشهادته شفويا، بل يتوسّع مجال تلك الشّهادة فيشمل الشهادة المكتوبة والمسموعة والمرئية - باعتبارها حكايات - من خلال وسائل الإعلام التي تزخر بالخبر الفلسطيني مادّة إعلامية حيّة كثيفة آنية لا تستقرّ على حال تؤثّر في المناخات الجغراسياسية فلسطينياً وعربياً ودولياً، وذلك أن الإعلام آداة فعّالة في إدارة الصّراع الفلسطيني الصّهيوني لنفاذه بسرعة في أصقاع العالم عبر وسائل الاتصال الحديثة المتطوّرة، فإذا هو شهادة حيّة ميدانية لما يحدث

فيمكن أن تكون شهادته محايدة يقينية موضوعية إذا التزمت ميثاق شرف الصّحفي، كما يمكن أن تكون شهادته مجانبة للحقيقة ذاتية موظفة لأغراض دعائية وهو ما يحدث – عادة – في ظل الصّراعات والحروب فتتّهم الجهات المتنازعة الإعلام بتزوير الحقائق وتضخيم أو تقزيم الوقائع فيكون الاحتراز من شهادته ضربا من الشك في مصداقيته وهو ما ذهب إليه السّارد العليم بفنّيات الإعلام وصناعة الخبر ومصدره من خلال خبرته الشخصية في مجال الإعلام فبسط سؤالاً استفهامياً يحترز فيه من مضامين الإعلام بأنواعها «هل كنت تعمل في الإعلام؟ وما علاقتك بالإعلام والصحافيين والمثقفين، كنت دائما تقول إنك فلاح ولا تفهم في هذه الخزعبلات! »[83].

يضطلع السّارد بمهمّة الاحتراز من شهادة وسائل الإعلام الغربية لأنّها تبعث على الشكّ والرّيبة في الوجدان الشعبي الفلسطيني لتحكّم الغرب في المادة الإعلامية وتكييفها لمصالحه أو مصالح العدوّ الصّهيوني نتيجة هيمنته على صناعة الإعلام وترويجه في أنحاء العالم وفق رؤيته، ويتجلّى الاحتراز إلى حدّ رفض امرأة في مخيّمات اللاجئين الفلسطينيين ببيروت التّعامل أو الجواب على أسئلة وفد من الممثلين الفرنسيين المحايدين من ذوي النّزعات الإنسانية الذين حضروا لتوثيق مذبحة مخيّم صبرا وشاتيلا وتوثيق المقابر الجماعية كما يرويها شهود نجوا من تلك المذابح «نحن مش سينما»[84] وهو ردّ تلقائي وطبيعي تفرضه شهامة الصّامدين حتى لا يكونوا فرجة أو تسلية أو استدراراً للعطف الإنساني «فلماذا نروي للأجانب، ثم ما الفائدة؟»[85]. إذا كان الأجنبي مجرّد مثقف شاهد خارجي بعيد عن مركز القرار وغير قادر على إنصاف المظلومين، وقد جسّدت نموذجه الفرنسية كاترين مع المخرج بقولها «Nous sommes des voyeurs»[85] وهذه سمة المثقّف – عامة – شهادته دون معنى ما دام السّياسي يمسك الزّمام والمثقف تابع له، أو هو يدور في فلكه، وفي أحيان أخرى هو كلب حراسة في ركب السّلطة والسّلطان فيجنح به الخيال إلى استنباط الحلول الطّوباوية لعجزه عن حلّ أعوص القضايا، ولذلك احترز السّارد من شهادة المثقّفين «أنت تعرف كيف يفكّر

هؤلاء المثقّفون. يعتقدون أنهم يحلّون مشكلة ضمائرهم بالتّماثيل أو القصائد أو الرّوايات»[87] يطعن السّارد في شهادة العدوّ الصّهيوني حتى ولو التزمت شهادته الموضوعية والحياد لأنه لا يوجد إعلام حرّ ومحايد في إسرائيل لسيطرة الإعلام العسكري عليه خدمة لأهداف الدّولة الصّهيونية الكبرى، ومن هذه النظرة احترز السّارد على كل المؤلّفات الإسرائيلية المنشورة حول مذابح المخيّمات الفلسطينية «ثمّ أخبرني أنه يعمل الآن على تأليف كتاب عن منبحة شاتيلا. قال إنه لا يوجد عن المذبحة سوى كتابين إسرائيليين. الأوّل لصحافي يدعى أمنون كابليوك. والثاني هو تقرير لجنة كاهانا الإسرائيلية. هذا معيب، أليس كذلك، عيب أن لا نكتب تاريخنا نحن. قال أخبرني جورج بارودي أنه ترجم تقرير كاهانا إلى العربية. لكنه يشعر بضرورة أن يؤلف كتاباً يجمع الشهادات الداخلية عن المذبحة»[88].

احتراز السّارد من حكايات وسائل الإعلام – بصفة عامة – لا ينفي مصداقيتها – أحياناً – فهو يثق في بعضها لوظيفتها التوثيقية للمكان المسلوب "هذه الأفلام التي يقولون إنها فلسطين، نحن شعب الفيديو. بلادنا صارت بلاد الفيديو»[89] الزّاخر بأهمّ الأحداث حفراً في ذاكرة ماضي الزمن الفلسطيني «أين الزمن الذي تتحدّث عنه هذه المرأة يا أبي؟ هل تجده في كاسات الفيديو التي صارت تسليتنا الوحيدة. مخيّم شاتيلا صار مخيّم الفيديو. الكاسيتات تنتقل بين البيوت، والناس يجلسون حول الأجهزة ويتذكّرون ويروون. يحكون ما لا يرونه، ويبنون بلاداً من صور البلاد. ألا يسأمون من تكرار الحكايات نفسها؟ أم حسن لم تنم ظلّت تروي حتى ماتت في دموع عينيها»[90].

يتّخذ السّارد موقف التّكذيب الصّريح من الحكايات التي يرويها المجانين والمتقدّمون في السن وشيوخ الصّوفية والحالمون تحت ضغط كوابيس أحلام النّوم واليقظة لوقوع هؤلاء تحت وطأة الهلوسات والهذيان والخيالات الوهمية وهم – عموماً – مأزومون يعانون من أمراض نفسية ولاسيما مرض

انفصام الشخصية فمنهم من يرى وهما عودة الموتى أحياء فلا يصدّقه أحد «قالوا اني رأيت شبحاً»[91] ومنهم من صادق الجنّ ودخل مملكته – حسب زعمه- للاستعانة به في قضاء شؤون الناس المستعصية «قالت جدّتي إن عمّي محمد عبدالله أيوب كان عالماً متصوّفاً، وكان يحكم الجان»[92] ومنهم من بلغ به العمر أرذله فأصابه الخرف «هكذا تترابط الأشياء في عقل امرأة خرفانة، كل حادثة المغارة لا معنى لها. تجليط يا أبي، تجليط يا ابني، جدتي مجنونة»[93] هذه الشهادات من داخل الشعب الفلسطيني ومن خارجه رغم تفاوتها في الدقّة والصّواب والحقيقة والخيال هي شهادات قابلة للصدق والاحتراز، ولذلك حاول السّارد أن يورد الحكاية من عدّة مصادر تخييلية واقعية حتى يتمكّن المروي له من المقارنة واتّخاذ الموقف المناسب من الحكاية الشهادة إما يقينا بصحتها أو احترازاً منها وفي كل ذلك يكون السّارد محايداً.

الوظيفة الاتّصالية: (La Fonction communicative):

وتتمثل في التوجّه إلى المروي له للتأثير عليه أو إبقائه على اتصال[94] من خلال تكرار تعابير وصيغ استفهامية من معانيها التّصديق قصد تنبيه المروي له وتشنيف حاسّة السّمع لديه ثم شدّه الى حبل الحكاية «هل تذكر أم حسن؟»[95] ثم ينتقل السّارد إلى الحاضر لسرد حالة خاصة به جديدة في حياته «هل تعلم أني أصلّي»[96] أو يصف السّارد طبيعة مهنته التي جاءها بالصّدفة «هل تعلم يا أبي أن مهنة الطب ضدّ الشفقة، لا تستطيع أن تكون طبيباً وتشفق على المرضى، لهذا أنا طبيب فاشل. لا، لست طبيباً، جئت هذه المهنة بالمصادفة، ولم تكن قد خطرت في بالي أبداً. هكذا قرّرت الطبيبة الصّينية، عيّنتني طبيباً، وأمرت بإبقائي عن التدريب العسكري، وألحقتني بمدرسة الطب. أنا لا أحب الطب. وجدت نفسي في الصّين، وكان لابدّ من الموافقة. ثم أقنعتني نظرات الناس بمهنتي الجديدة»[97] كما يتساءل السّارد عن مدى اهتمام المروي له بالحكاية التي يرويها له فإما أن يغيّر نمط السّرد

إذا أحسّ بملله أو أن يواصل النّمط نفسه إذا أحسّ بغبطته «هل أعجبتك حكايتي؟»[89] ويعمد السّارد في جلّ حكاياته إلى إضفاء الصّبغة التّعليمية قصد تنبيه المروي له بمغازي كل حكاية «هل تعلم يا ابني يونس، ماذا يعني الشعور بالعجز على احتمال الحياة»[99].

يضفي السّارد على حكاياته طابع الغرابة لشدّ انتباه المروي له من خلال امّحاء قيم الإنسانية في ذات المحقّق الذي يغرس المخرز في صدر المعتقل لإبراز تغلغل الجريمة في الزّنازين العربية، وهي جرائم تفوق الخوارق وتبعث في النّفوس الرّهبة والتّساؤل «هل هذا معقول؟»[100] في زمن تتعالى فيه أصوات حقوق الإنسان فما بالك أن يحدث هذا التّعذيب في صفوف الثّورة الفلسطينية وبين مناضليها بسبب شبهات أو اختلاف في الرأي!

السّارد عليم بفنّ الحكي وطرائقه فتوسّل بسبل شتّى كتعدّد الأصوات في الرّواية وإدماج التاريخي في الأدبي والواقعي بالتخييلي ليشدّ المروي له حتى لا يملّ سماع حكاية طويلة غير مجزّأة إلى محاور تقصّ في فترات زمنية معلومة، غير أن السّارد قسّم روايته الملحمية الطويلة إلى حكايات قصيرة متسلسلة يقف عند نقطة التشويق في كل حكاية ليستأثر باهتمام المروي له فيتعلق بالسّارد أكثر فيتابع معه تسلسل الحكايات التي يقطعها بين الحين والآخر متوقّفاً عن السّرد قصد تنبيه المروي له، وشدّ أنفاسه لسماع تتمّة الحكاية وشأن السّارد في ذلك شأن الحكواتي الذي يروي حكايات على حلقات في سهرات ليلية متتالية مستعملاً أساليب القطع التّشويقية التي تأسر المروي له وكذلك استعان السّارد في رواية باب الشمس بأسلوب الحكواتي للتأثير وتبليغ الحكم والأمثال والمآثر، وإذا كان ظهور الحكواتي ظاهرة أدبية شفوية – خلال عصور المماليك – عصور الانحطاط العربي في بعض جوانبه فإن بروز ظاهرة السّارد/ الحكواتي في رواية باب الشمس ظاهرة أدبية قوامها فنّ الحكي القديم تراثاً، ولكنه معاصر وحداثي في طرائق تقديم الحكاية لغة وموضوعاً وهدفاً، وتلك هي جوانب فنية جديدة

انفتحت عليها رواية باب الشمس خلافاً لغيرها من الروايات التي توظّف الحكواتي لغرض تراثي تاريخي فرجوي غايته التّسلية واستنباط الحكم من تلك الحكايات، بيد أن رواية باب الشمس تكشف عن الصّلات العميقة بين حكواتي الأمس وحكواتي اليوم من خلال الوظيفة الاتصالية التي لا تسعى إلى التنبيه فقط بل تسعى – أيضاً – إلى دقّ ناقوس الخطر في أذن المروي له ليعرف واقعه الذي هو صورة لعصور الانحطاط الملوكي بفساده السياسي الذي جلب أطماع الغزاة الأجانب، وكذلك هو صورة لعصور ملوك الطوائف بالأندلس التي ذكرها السارد ومثل هذا التصوّر يؤثّر في المروي له لأنه مشدود إلى خيط الحكاية جسدياً وذهنياً من خلال حضوره الكلّي ومشاركته الأحداث بالسّماع فيتفاعل مع أبطالها إيجاباً أو سلباً ويستنتج أن حكايتهم هي حكايته فيخاطبه السّارد مباشرة باستعمال ضمائر الخطاب للتّصديق – أحياناً – أو للتحرّي – أحيانا أخرى – «هل تسمعني؟»[101] وقد يشدّد من لهجته مستفسراً ومتحرّياً عن أحوال المروي له إذا شكّ أن شروداً علق بذهنه قد يعطّل ملكته في متابعة سماع الحكاية «ماذا يجري لك؟»[102] وغايته تنبيهه والتأثير عليه فتتحرك ملكاته من جديد فيتابع حبل الحكاية وقد يدخل في جدل مع السّارد استفساراً أو يطلب منه المزيد من الحكايات لأنه وجد تسلية في طريقة الحكي ووجد متعة عقلية في اكتساب معارف جديدة.

الوظيفة التّقييمية: (La Fonction évaluative):

تركّز على القيم وتظهر الحكم الذي يصدره السّارد بشأن الحكاية والشخصيات والقصة[103] ومن خلال هذه الوظيفة يضطلع السّارد بمهمّة العليم بخصائص تفاصيل الحكايات، وكذلك بمهمّة العليم برغبات الشخصيات، فيصدر أحكاماً قيمية على كل حكاية سمعها وعلى كل واقعة عاينها. وغايته تفسير وتبرير ما شذّ من سلوك الشخصيات، فيصف ظاهر الشخصية ثم يستبطنها لمعرفة ما يخالجها من أحاسيس، لأنّ وصف حالة

شخصية واحدة واستبطانها ينسحب على حالات في حكايات أخرى، وهذا يعني أن الحالة التي يقيّمها السّارد ليست حالة فردية، بل هي حالة جماعية تجلّت فيها أشكال من أمراض العصاب الجماعي، دوافعها العودة بعد التّهجير القسري "يومها اعتقد الدكتور معنى أنك أصبت بحمّى العودة، وأن ذلك المرض الذي انتشر في أوائل الخمسينات بين الفلسطينيين. وقاد المئات منهم إلى حتفهم، وهم يحاولون عبور الحدود اللبنانية عائدين إلى بلادهم، وقد أصابك. حاول أن يثنيك عن قرارك قائلاً: إن العودة تكون بعد التّحرير"[104].

لا يحصر السّارد حكمه على عيّنة واحدة، بل يسحبه على عيّنات شتّى من الحكايات فيكتسي حكمه صبغة يقينية تعميمية - خاصة - إذا كانت العيّنات ضحية المضغط نفسه "ولو يا دكتور، كيف ما سمعت، شو بيعرّفني، يمكن صار معك كوماً، الخوف بيعمل كوماً"[105]. لا يسخر السّارد من الشخصيات موضوع الحكاية بتعريتها وتجريدها من قيمها الانسانية، ثم إدراجها ضمن عالم الحيوان، بل هو يسعى لإبراز حكم قيمي صريح يكشف به الحقائق الملموسة لتكون تلك الشخصية بمثابة المرجع، وسند العودة اليه موجب للمحاججة، ثم لقراءة الواقع قراءة مغايرة للقراءة الرسمية، لأنّ السّارد في حكمه على الحكاية وشخوصها، لم يترك ثغرة قابلة للتأويل أو الدّحض، بل أغلق كل الفجوات ليثبت صورة واحدة وصادقة لحكمه البات على حكاية مجنونة الكابري، وهي إفراز طبيعي لعالم الخوف، الذي عتّمت عنه وسائل الاعلام بأنواعها تضليلاً خشية الرّأي العام كانت وحيدة، امرأة وحيدة تدور حول مقابر الكابري المهدّمة. ولم تكن مقابر. فالجيش الإسرائيلي لم يترك حجراً على حجر في الكابري بعد احتلالها. وكانت المرأة تلتقط أشياء عن الأرض، وتضعها في كيس تحمله على ظهرها. اقترب يونس منها، في البداية بدت له كحيوان يدبّ على أربعة. شعرها الطّويل يغطّي وجهها، وتمشي على قدميها ويديها، وتصدر أصواتاً وهمهمة. اقترب منها يونس بحذر، مصوّباً بندقيته استعدادا لإطلاق النار. ثم التفتت ونظرت في عينيه. ارتخت يدي، وكادت البندقية تسقط، قال لزوجته يبدو أنها اعتقدتني

جنديّاً إسرائيلياً، وحين وصلت بالقرب منها، حملت كيسها على ظهرها، وبدأت تركض في الوعر. وقفت حيث كانت، وفتّشت الأرض، فلم أعثر على شيء، وجدت عظاماً يابسة، اعتقدت أنها لحيوانات ميّتة. خطر في بالي اللّحاق بها، كي أسألها عن خبرها، لكنها كانت تركض بسرعة الحيوانات، وعندما أخبرتني نهيلة حكايتها، عدت إلى ذلك المكان، وجمعت ما تبقّى من عظام ودفنتها في حفرة عميقة. وحكاية تلك المرأة أرعبت أهل الجليل. ففي تلك الأيام كان الجليل يرتجف خوفاً: بيوت مهدّمة، بشر تائهون، قرى مهجورة، وكل شيء اختلط بكل شيء. في تلك الأيام، كان صوت تلك المرأة كريح تصفّر خلف النوافذ. وخاف الناس، أسموها مجنونة الكابري، وكانت تدبّ على الأرض، وتقفز بين الحقول، وتحمل على ظهرها كيسها المليء بالعظام. قيل أنها كانت تجمع عظام الموت، وتحفر لها قبوراً على رؤوس التّلال، وحين ماتت، تناثرت العظام من كيسها وسط ساحة دير الأسد، وهرول الناس، التقطوا العظام، وأقاموا لها قبراً جماعياً، ودفنت مجنونة الكابري إلى جانب العظام التي حملتها»[106] الحكايات والشخصيات – حسب حكم السّارد عليها – لا تنتهي، تتناسل من بعضها البعض، وتتفرّع إلى سبل معقّدة، وهي متاهات لا تقف على قرار لارتباطها بقصّة فلسطين، متاهة تاريخية وسياسية دافقة – دائماً – بجديد الحكايات والشّخوص تفرض على السّارد الرّصد وإصدار الأحكام على ذلك الكمّ اللاّمحدود من الأحداث التي تجري في «هذه المتاهة التي اسمها فلسطين. أنا مجبر لأنني ولدت في المتاهة»[107] وهي متاهة دون نهاية، وكل نهاية فيها تؤدّي إلى بداية جديدة، شأنها شأن الحكايات التي يرويها السّارد، لأن حكاياته وليدة فلسطين، وعنها ورثت عناصر التّيه التي بها حكم السّارد على نفسه، سارداً يتيه في قصص الحكايات الفلسطينية، قديمها وحديثها، ثم يصدر أحكامه الأخلاقية والسياسية والقانونية على مراحل تمرّ بها القضية الفلسطينية، وتلك الأحكام تقييم للأفراد، وكذلك هي تقييم للمؤسّسة العسكرية والسياسية الفلسطينية التي حادت عن هدفها الوطني لتلعب دوراً سلبياً في حركة التحرّر الوطني

الفلسطيني الرّاهن. لأن الشّخوص الفاعلين في هذه المرحلة معقّدوا التّكوين، ومتشابكو الاهتمامات والمهمّات، فكانت المرحلة حافلة بسبل النّهوض والانكسار، وتجلّت فيها تصرّفات الشّخوص غير مفهومة ومبرّرة، فجاءت الصّور السّردية ساخرة لتشكّل من الكوميديا السّوداء المبكية المضحكة عالماً غرائبياً وسم فيه السّارد شخوصه بأحكام قيمية متفاوتة الدّرجات. فإلى جانب القائد المحتار ينمو المقود المتمرّد، والإمام العارف الذي يفتي بأكل لحم البشر في مخيّم صبرا وشاتيلا درءاً للجوع. وتتناسل أيضا فئات المخبرين لرفع التّقارير السريّة في شأن الفدائي الجلد، وهذه الأحكام تعكس صورة الحياة الفلسطينية بتعدّدها وتفتح الملفّات الغامضة التي يسّرت - بسهولة - ضياع أجزاء كثيرة من فلسطين، وهو ضياع يشي بأحكام ضمنية على طفرات وفئات سياسية تقود التّضحيات الوطنية الفلسطينية إلى مستنقعات التّزوير والخيانات. وأصدر السّارد هذه الأحكام بعد جمعه لأقوال شفاهية من الأحياء - ولاسيما - تلك الأقوال السريّة التي يحتفظ بها الجهاز العسكري أو المخابراتي الفلسطيني والعربي، كما أن السّارد هضم عديد المراجع والكتب، وتابع عديد الأحداث ميدانيا، وواكب أحداثاً أخرى بالصّورة والخبر، ونقل ذلك في خطاب مضمر يتجلّى فيه رأيه كمبدع عليم بتاريخ الأمكنة والشخوص، فتبيّن له طمس ملامح المكان الفلسطيني إثر تغيير جغرافيته التاريخية القديمة، وتغيير أسمائه العربية إلى أسماء عبريّة، وكل هذا تظافر مع أحداث أثارت قلق الشّخوص فكان تقلّبها وتشظّيها المستمر المؤدّي الى نتائج كارثية، لأن النّوايا الحسنة أو المبيّتة لا تصنع الانتصارات، بل تصنع الهزائم - خاصة - بعد استبعاد العنصر الوطني الصّادق من مركز القرار السّياسي، فبات في عداد المحكوم عليه بالإعدام بعد استئثار الطّفيليات السّياسية الانتهازية بالنّفوذ، انسجاماً مع طبيعة المرحلة الاستسلامية كنت ساكون في غزّة على الأرجح، وكان وضعي غامضاً. هل تعتقد أنهم كانوا سيعاملونني كطبيب هناك؟ فالجماعة كما فهمنا يؤسّسون سلطة، والسّلطة تحتاج متعلّمين ونصّابين وتجّار ومقاولين ورجال أعمال وأجهزة أمنية. دورنا

انتهى لم يعودوا في حاجة إلى فدائيين. لو ذهبت معهم لكان عليّ أن أختار بين العمل كممرّض، أو الالتحاق بأحد أجهزة المخابرات الكثيرة، ولشعرت أن مصيري معلّق في الهواء. انتهينا في الهواء، يا سيدي، صارت حياتنا عبئاً علينا»[108].

السّارد كان على علم بفساد المؤسّسة السياسية والعسكرية – سلفاً – لأنها تناسلت من صلب الفساد، ولذلك كان حكمه عليها واضحا ومبدئيا فرفض التّعامل مع أجهزتها، كما أن السّارد كان عليما أيضا بخفايا المؤسّسات الاستشفائية الإنسانية بحكم طبيعة عمله في السّلك الطبّي، ممرّضاً وطبيباً، يعالج ويخفّف من آلام المرضى، وهذه المهنة تنهض بمهمّة معاينة اختلال وظائف الجسد البشري، وتلك الخبرة المهنية نفسها وظّفها السّارد لمعاينة مواطن الدّاء في جسد الثّورة الفلسطينية لتحديد الأسباب والنّتائج، وهي كثيرة: فمنها السّرقات الموصوفة – حسب حكم السّارد – وهي جريمة في حقّ الانسانية يقترفها – قصداً – مؤتمن مخالفاً بذلك أخلاقيات مهنة الطب وشرفها في غياب سلطة القانون «أما الدكتور أمجد، فأنت تعرفه أكثر مني، لا يهشّ ولا ينشّ، وصار الطبّ آخر همومه، كل ما يعنيه من أمر المستشفى، هو كيف يسرق الأدوية التي تأتينا كتبرّعات، ويبيعها. كلنا نعلم أنه يسرق، ولكن ماذا نستطيع، هو المدير، فلمن نشتكيه؟ حاميها حراميها، كما يقولون. لن أبدأ في النّقّ والشّكوى، هذا وضعنا ويجب أن نقبله»[109] هذا الحكم له وجهان: وجهه الأوّل إدانة، ووجهه الثاني رضى بما هو قائم لتفشّي العجز الفردي والجماعي القادرين على ردع مثل هذه الظّواهر، فتولّد عن هذا شعور داخلي بالإحباط، وحكم عدمي سرّي تضمره الشخوص تجاه كل حقيقة، وذلك نتيجة شكّها مطلقاً في كل ما يدور من حولها، ولو كان مؤيّداً بحقائق، وهي حالة مرضية نفسية تشخيصها: تلبّس بإثم الخيانة الكامن في الأعماق سواء ارتكبه القائد أو المقود «شعوري الدّائم بالخيانة»[110] يفقد الثّقة في الثّوابت والحقائق، وفي ظلّ هذا التّأزّم العام يتجلّى حكم الآخر على السّارد، فإذا هو موضوع الأحكام القيمية، لأنه داخل في نسيج الحكايات وفاعل فيها

باطّراد، فتظهر قيمه الأخلاقية والسّلوكية ضمن شخوص آخرين ارتبط مصيره بمصيرهم، وهو ما حكم به سارد آخر على السّارد نفسه «تحدّث عنك بوصفك جثّة، وعنّي بوصفي أبله، وعن حكايتنا بوصفها خرافة»[111] لتطابق أحداث الحكاية وشخوصها مع أحداث وشخوص القضية الفلسطينية، فإذا بعض تلك الأحداث قابل للتّصديق كما هو قابل للتّكذيب لكثرة السّاردين، وهم يروون الحكايات ويجوسون بخيالاتهم وذاكراتهم حقبة زمانية تزيد عن نصف قرن، وهي حقبة ملأى بالوقائع الحقيقية والخيالية، تتشابك أحيانا، فلا يقدر السّارد الفصل بينها، وهو يسرد، وهذا التّداخل في أزمنة السّرد والأمكنة والشّخوص يفضي إلى حكايات الأشباح التي لا تتشكّل إلا في ذهن السّارد وهو يطارد شبحا دون طائل، وهذا الشّبح هو فلسطين القتيلة التي تتماهى مع موت نهيلة في الجزء الثاني من رواية باب الشمس «أعرف أنك ستفهم حالتي، تقبل اعتذاري، فأنت أيضا قضّيت خمسين عاما راكضاً خلف شبح امرأة»[112] دون اللّحاق بها، وهو حكم باستحالة اللّقاء المكاني أو الزّماني مع هذه المرأة المشوقة، لأنّ مطاردة العشّاق لها كمطاردة الصّادي للسّراب في الصّحراء على أنه ماء.

ينهض السّارد - في تصديره للرّواية - بمهمّة التّبشير للخلاص عندما قيّم نوايا مريد الشّيخ الصّوفي، القطب الجنيد، الذي نجا من هلاك العطش في البرية، لأنّ المريد كان يثق ثقة عمياء في شيخه ومآثره الصّوفية، فوهبه الشيخ مدداً روحياً لتجاوز العراقيل، وهو ما أثبته المريد عندما نجا من العطش، بأن تلك النجاة كانت نتيجة حتمية «بحسن ظنّي بشيخي»[113] إلا أن هذا الحل يبدو سحرياً لأنّ خلاص فلسطين لا يكون بالحلول الصّوفية والخيال المجنّح، وهو ضرب من الطّوباوية ينتشر في عصور الانحطاط الفكري، وتدهور القيم وسطوة أجهزة القمع، - وعلى هذا الأساس - نهض السّارد في خاتمة روايته بمهمة تبشيرية تطهيرية، تفاؤلية قوامها المطر رمز الطهارة والخصب والتحوّلات وقوامها - أيضاً - المشي وقوفاً بعد فترة كساح ألزمت الثورة الفلسطينية سباتا عميقا، فإذا الجسد المسجّى ينهض قائماً

مبعوثاً من جديد بعد موات، ليعلن - بثقة - أنه عائد إلى الحياة بثبات «أقف، المطر حبال تمتدّ من السماء، قدماي تغرقان في الوحل. أشدّ يدي، أمسك بحبال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي»[114] وهذا التّبشير التفاؤلي نفي لكل حكم قيمي عدمي وتشاؤمي، يعلن موت الثّورة الفلسطينية، وجذوة النشاط الفدائي التحرّري، لأنّ السّارد يعي حركة التاريخ جيدا. ويعتقد أن إرادة الحياة تصنع النّصر - والحال - أن السّارد قد خبر الحياة العسكرية والسياسية منذ نشأته في دروب الثورة مفوّضاً سياسياً ثمّ فدائياً، ولذلك مجّد السّارد انبعاث انتفاضة الدّاخل لتشكّل منعرجاً جديداً بعد سلسلة الهزائم العربية «ألم تقل لي ذلك بعد سقوط بيروت عام 1982، قلت إنّ الكلام القديم مات، ونحن في حاجة الآن الى ثورة جديدة. اللّغة القديمة ماتت، ونحن مهدّدون بالموت معها، لا نحارب ليس لأنّنا لا نملك السّلاح، بل لأنّنا لا نملك الكلام. يومها مات الكلام يا يونس، ودخلنا سباتاً لم نفق منه سوى مع انتفاضة أهل الدّاخل. يومها نشرت الصّحف الطّفل حاملاً مقلاعه ويومها قلت لي: يبدو أنها بدأت من جديد. هي فعلا بدأت»[115]. هذه الأحكام القيمية أصدرها السّارد من وجهات نظر متعدّدة، فمرّة يصدر تلك الأحكام وهو من الدّاخل مشارك ومؤثّر في الأحداث فعلا وقولاً - وأخرى - من الخارج شاهد عيان يقيّم ما يجري، وهو الحكم المحايد، ولكنه العليم بأدقّ التفاصيل التي لا تظهر للعيان.

الهوامش

✧) إلياس خوري : أديب وصحافي لبناني، ولد في بيروت عام 1948، تلقّى دروسه في ثانوية الرّاعي الصّالح الأشرفية بيروت، أنهى دراسة التاريخ في الجامعة اللبنانية، حاز دبلوم دراسات عليا في علم الاجتماع من جامعة باريس، مارس التدريس في الجامعة اللبنانية، والجامعة الأمريكية في بيروت، وكلية بيروت الجامعية، وجامعة كولومبيا في الولايات المتحدة، متزوج وله ولدان: عبلة وطلال، اشتغل سكريتير تحرير مجلة شؤون الفلسطينية منذ عام 1976 وحتى عام 1979، واشتغل مديراً لتحرير مجلة الكرمل الفلسطينية 1982 - 1981، وفي عام 1979 انتقل إلى جريدة السّفير البيروتية كمدير تحرير ثقافي لها وبقي في هذا المنصب حتى عام 1991، بالإضافة إلى عضويته في هيئة تحرير مجلة مواقف، وعمله مع هيئة تحرير مجلة الطريق 1983 - 1985، ويرأس منذ عام 1991 تحرير الملحق الثقافي لجريدة النهار البيروتية، وينشر باستمرار مقالات رأي نقدية بجريدة القدس العربي اللندنية، وله: تجربة البحث عن أفق (نقد) 1974، عن علاقات الدائرة (رواية) 1975، الجبل الصّغير (رواية) 1977، دراسات في نقد الشعر (نقد) 1979، الوجوه البيضاء (رواية) 1981، أبواب المدينة (رواية) 1981، الذاكرة المفقودة (نقد) 1982، زمن الاحتلال (مقالات) 1984المبتدأ والخبر (قصص) 1984، رحلة غاندي الصغير (رواية) 1989، مملكة الغرباء (رواية) 1992، مجمع الأسرار (رواية) 1994، يالو (رواية) 2000، ترجمت رواية الجبل الصغير إلى الفرنسية عام 1987 ثم إلى الإنقليزية عام 1990، وترجمت رواية الوجوه البيضاء إلى الفرنسية عام 1992، وسيصدر في أمريكا الترجمة الانقليزية لروايتي أبواب المدينة ورحلة غاندي الصغير 1993-1994، وستصدر في فرنسا ترجمة رحلة غاندي الصغير عام 1993-1994.

✧) الرّاوي، السّارد : ويمكن - في هذا المجال - التّذكير بمختلف الاستعمالات للمصطلحين، انظر مثلاً، أحمد ممّو، مقوّمات الخطاب السّردي وتطبيقها في الرّواية التونسية، مجلّة قصص، عدد 86 تونس 1986 ص ص 35-45، قد استعمل ممّو مصطلح السّارد ، وانظر أيضاً أحمد ممّو، في المصطلح النّقدي، مجلة قصص عدد 123 جانفي مارس، تونس 2003 ص 45-46، وقد استعمل ممّو مصطلح الرّاوي، Narrateur, Narrater وانظر عبدالله إبراهيم، البنية السّردية للسّيرة الشعبية، مجلة التراث الشعبي، عدد 1 وزارة الثقافة والإعلام - بغداد، العراق 1992 ص 97، وقد ورد في هذه الدّراسة مصطلح الرّاوي، وهو أكثر ملاءمة لسرديات الأنواع

القديمة، وانظر أيضاً، في المجال نفسه، سعيد يقطين، قال الرّاوي، المركز الثقافي العربي، المغرب، وانظر محمد نجيب العمامي، الرّاوي في السّرد العربي المعاصر: رواية الثّمانينات بتونس، دار محمد علي الحامّي للنّشر صفاقس 2001، وقد خيّر العمامي مصطلح الرّاوي بقوله: «فضّلنا «راو» على لفظة سارد الشّائعة حاليًا في النّقد العربي (ص 13) وانظر المصطلح نفسه، يمنى العيد، الرّاوي، الموقع، والشّكل، مؤسّسة الأبحاث العربية بيروت 1986، وانظر عبدالفتاح الحجمري، السّارد في رواية الوجوه البيضاء، فصول عدد 2 صيف 93 القاهرة ص 146، وانظر في العدد نفسه تيودور أدورنو، وضعية السّارد في الرّواية المعاصرة ص 91.

1) لسان العرب، المجلد الثاني، دار الجيل بيروت – دار لسان العرب ، بيروت 1988 ص 1263.

2) م.ن. الصفحة نفسها .

3) م.ن. مادة سرد .

4) Wolfgang Kayser, Qui raconte le roman?, in Poétique, n°4, Ed. Seuil, Paris 1970, P 504.

5) Tzvetan Todorov, les catégories du récit littéraire, in l'analyse structurale du récit, communications n° 8, Ed. du Seuil, Paris, 1966 P 80.

6) Gérard Genette, Figures III, Ed. du Seuil, Paris 1972, P 52.

7) Sandro Briosi, la narratologie et la question de l'auteur, in Poétique, n*68 Ed. Seuil, Paris, Nov. 1986, P 508.

8) Yves Reuter, Introduction à l'analyse du Roman, Dunod, 2* Ed., Paris 1996, P 36.

9) Yves Reuter, l'Analyse du Récit, Dunod, Paris, 1997, P42

10) إلياس خوري، باب الشمس، دار الآداب ط 1 بيروت 1998.

❖❖) لمزيد التفاصيل حول وظائف الرّاوي، انظر الصادق قسّومة، الرواية مقوّماتها ونشأتها في الأدب العربي الحديث، مركز النشر الجامعي، تونس 2000 ص 153 وص 180 وانظر، الصادق قسومة، طرائق تحليل القصة، دار الجنوب للنّشر، تونس 2000 ص 139، وانظر الصادق قسومة، النزعة الذهنية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، دار الجنوب تونس 1992 ص 141، وانظر محمد بن عياد، إبراهيم الكاتب

لإبراهيم عبدالقادر المازني – دراسة وتحليل – شهادة الكفاءة في البحث مخطوطة بكلية الآداب تونس – السنة الجامعية 1989-1990 ص 99، وانظر أحمد السماوي، فنّ السّرد في قصص طه حسين، شهادة التعمّق في البحث، منشورات كلية الآداب صفاقس 2002، ص 247.

11) Yves Reuter, l'Aanalyse du Recit, Dunod, Paris 1977, P 44.

12) Roland Barthes, S/Z Paris 1970, P 211.

13) ميخائيل باختين، الخطاب الرّوائي، ترجمة محمد برادة، دار الفكر للدّراسات والنّشر ط 1 القاهرة 1987، ص 100.

14) بوريس أوسبنسكي، شعرية التأليف، بنية النصّ الفنّي وأنماط الشّكل التأليفي، ترجمة سعيد الغانمي وناصر حلاوي، المجلس الأعلى للثقافة، العراق 1999 ص 3.

15) م.ن، ص 23.

❊❊❊) باذنجان: إشارة إلى الأساطير التي يرويها الناس حول ثمرة الباذنجان في بلاد الشّرق: بلاد الشّام وبلاد فارس، تقول بعض الأساطير إن هذه الثمرة هي بيض الجان، أما السّارد فإنه يضفي هذه الثمرة على شخصية – أبو كمال – للونه الأسود أو لشكله البيضاوي أو لشكله المخروطي المماثل لثمرة الباذنجان أو لسلوكه الثوري حتى غدا كالجان يستعصي العثور عليه، ولمزيد التفاصيل حول ثمرة الباذنجان وحكاياتها انظر إلياس خوري، الباذنجان والمسموم والعدالة، الكرمل عدد 74-75 شتاء ربيع 2003 رام الله فلسطين، ص 233.

❊❊❊❊) الأسماء: الاسم – حقّاً – مؤشّر هام على الشخصية وله عدة وظائف أساسية – بادئ ذي بدء – يضفي الحياة على الشخصية فمثل ما هو الشأن في الحياة الواقعية يعمل على تأسيس هوية الشخصية الروائية وهو بذلك يسهم في مشاكلة الواقع. ويكون هذا التأثير أوقع إلى درجة أن الاسم يصاغ حسب الأعراف الجارية، وفي النتيجة الاسم – فيما معناه – وحدة الأساس للشخصية فهو يؤلفها بطريقة مجملة وقارّة، يرصد الشخصية ويميّزها عن غيرها. وكل مؤشر نابع عن اسم الشخصية يقوم مقام التذكير بمجمل مميّزاتها، إضافة أن الاسم يمكّن من تصنيف الشخصيات بطرق مختلفة. فهو يحيل على عصر (أسماء – نوعاً ما قديمة ونوعاً ما نبيلة –) ويحيل على فضاء جغرافي – ثقافي (وهو ما نحسّه مثلاً – منذ البداية في الروايات الروسية –) ويحيل على جنس أدبي (أسماء الحكايات، أسماء مركبة ونبيلة في روايات الفروسية والسّيف، أسماء عجيبة من روايات الخيال العلمي). تتميّز

مجموعات من الشخصيات داخل الرواية نفسها (شباب وشيوخ فقراء، وأغنياء، مواطنون أصليون وآخرون أجانب) انظر، Yves Reuter l'Analyse du Récit, Dunod, Paris 1997, P64.

وللأسماء دور هامّ في رواية باب الشمس ولذلك تعدّدت أسماء البطل في الرواية حسب المهمّات التي توكل له "في المخيّم يسمّونك أبو سالم، وفي عين الزيتون أبو إبراهيم، وفي المهمات البعيدة أبو صالح، وفي باب الشمس يونس، وفي دير الأسد الرجل، وفي القطاع الغربي عز الدين. أسماءك كثيرة، وأنا لا أعرف ماذا أدعوك انظر، «باب الشمس» ص 22 يا سيد عز الدين أو عز الدين أو أبو سالم، أو لا أعرف بأي اسم أدعوك. كنت في الماضي موافقاً على كل الأسماء التي يطلقها عليك الناس، كأنك لا تبالي. وحين سألتك عن اسمك الحقيقي، رفعت يدك، اترك هذه الحكاية، قلت وادعني كما تشاء، وحين أصررت عليك جاوبت أن اسمك آدم، كلنا أبناء آدم، فلماذا نتسمّى بأسماء أخرى... أسماؤنا كلها مستعارة، قال الشيخ للمعلم، لا قيمة لها لذلك تستطيع تسمية ابني ما تشاء، لكنه اسمه واسمك وأسماء كل الناس واحدة. سمّه آدم إذا شئت، أو يونس أو عز الدين أو عبدالواحد أو ذئب، لماذا لا نسمّيه ذئباً، والله هذا اسم لم يخطر في بالي انظر، باب الشمس ص 117-118.

16) باب الشمس ، ص 452

17) Abd - El Fattah Kilito, l'auteur de Paille, Poétique n°44 Novembre 1980, P 405.

18) مؤمنة بشر العوف، رحلة إلياس الخوري، من أبواب المدينة إلى باب الشمس، المشرق، بيروت، يونيو 1999 ص 223.

19) باب الشمس ص 162.

20) م.ن. ص 336-337.

21) م.ن ص 53.

22) م.ن. ص 365.

23) م.ن. ص 366.

24) م.ن. ص 511.

25) م.ن. ص 112.

26) م.ن. ص 510.

27) م.ن. ص 413.

28) م.ن. ص 438.

❖❖❖❖❖) الأبله: رواية نفسية لدستويفسكي ألفها، (1869) وهي قصة معاناة الأمير ميشكين المثالي في مجتمع ألصق به صفة الهبله لأنّه كان لطيفاً ومعطاءً وقدّيساً. ومن خلال احتكاكه بمجتمعه، تهزّه مأساة فساد العلاقات الاجتماعية ويقع فريسة الصّراع والاضطراب العقلي ويرتحل إلى سويسرا محطّم القلب يائساً. وفي ذلك إشارة من السّارد إلى طيبة الفلسطيني ووصْمه بصفة البلاهة في صراعه اليومي مع العدو الصّهيوني، وموازين القوى مختلّة بينهما ومثل هذا الصّراع أدّى بالفلسطيني إلى حافة الجنون وحالات المرض النّفسية المختلفة.

29) م.ن. ص 147 ولمزيد التفاصيل حول غسّان كنفاني، انظر مجلة الهدف، دمشق سوريا عدد 1332 بتاريخ 31 تموز (يوليو) 2002 – عدد خاص عن غسّان كنفاني بعنوان السّيرة والمسيرة، وصدر الملف في سبعة عشر مقالاً بمناسبة الذّكرى الثلاثون لاستشهاد غسّان كنفاني.

30) نضال صالح، المستوى الأسطوري في رواية جبرا إبراهيم جبرا «البحث عن وليد مسعود» مجلة نزوى عدد 33 يناير 2003، شوال 1423 سلطنة عمّان.

31) باب الشمس ص 99.

32) م.ن. ص 245.

33) م.ن. ص 226.

34) خالد النجار (حوار مع الياس خوري) من متاهة الإيديولوجيا إلى متاهة الكتابة، الباحث عدد 5 جانفي تونس 1982 ص 5.

35) محمد الباردي، الخطاب الرّوائي بين الواقع والإيديولوجيا، فصول ج 2 عدد 4 مجلد 5، يوليو، أغسطس، سبتمبر، القاهرة، 1985 ص 160، ولمزيد التفاصيل حول الأدب والإيديولوجيا في جزئه الثاني، راجع العدد المذكور، وراجع كذلك الجزء الأوّل من الأدب والإيديولوجيا في مجلة فصول عدد 3، المجلد 5، ابريل، مايو، يونيو، القاهرة 1985.

36) Yves Reuter l'Analyse du Récit, P. 43

37) باب الشمس ص 9.

38) عبدالفتاح الحجمري، السّارد في رواية الوجوه البيضاء، فصول عدد 2 صيف 1993 القاهرة ص 151.

39) باب الشمس ص 11.

40) م.ن، ص 14.

41) م.ن، ص 38.

42) م.ن، ص 48-49.

43) م.ن، ص 55.

44) م.ن، ص 492.

45) م.ن، ص 300.

46) م.ن، ص 302.

47) م.ن، ص 302.

48) م.ن، ص 255.

49) م.ن، ص 256.

50) رواية الدّون الهادئ: لمؤلفها شولوخوف التي بدأها عام 1930، وهي تشبه رواية الحرب والسّلم من حيث أنها مزيج من مشاهد الحرب ومشاهد الحياة العائلية ومن حيث إنها مزيج من شخصيات تاريخية وشخصيات خيالية، انظر سامي الدروبي، الرواية في الأدب الرّوسي، الكرمل للدّراسات والطباعة والنشر، ط 1 دمشق 1982، ص 121، استند السّارد على هذه الرّواية ليبيّن دمار الحروب الأهلية بلبنان منذ 1975 وأثرها السّلبي على الحياة الاجتماعية، وما خلّفته من ثأر دموي بين الطّوائف غابت فيه القيم الأخلاقية والإنسانية «استشهد برواية شولوخوف الدّون الهادئ، وقال: إن البلاشفة خلال الحرب الأهلية الرّوسية كانوا يطلبون من أسراهم خلع ثيابهم قبل إعدامهم، كي لا يمزّقها رصاص الإعدام. وكان الأسرى يقفون عراة فوق الثلج، وهم يرتجفون برداً . ثم يتمّ رميهم بالرّصاص، ليسقطوا في المقابر التي حفروها بأيديهم» باب الشمس، ص 276.

51) أنطوان تشيخوف (1860-1904) درس الطب ثم تخلّى عنه وتفرّغ للكتابة الأدبية، والموضوع الأساسي في مؤلّفاته، الاعتقاد بأن كل جهد باطل، وأبطال تشيخوف

لا يناضلون ولا يكافحون، وإنما هم سيستسلمون، ينتظرون توقّف الحياة، انظر سامي الدروبي الرواية في الأدب الرّوسي، الكرمل للدّراسات والطباعة والنشر، ط 1 دمشق 1982، ص 91-92.

52) Yves Reuter, l'Analyse du récit, p 43

53) باب الشمس ص 409.

54) م.ن. ص 505.

55) م.ن. ص 327.

56) م.ن. ص 327.

57) م.ن. ص 327.

58) م.ن. ص 50-51.

59) م.ن. ص 139.

60) م.ن. ص 128.

61) م.ن. ص 128.

62) م.ن. ص 55.

63) Yves Reuter, l'Analyse du récit, p 42.

64) باب الشمس ص 367.

❖❖❖❖❖) الأوديسة: أقدم ملحمة شعرية يونانية وتنسب الى الشاعر اليوناني هوميروس (القرن التاسع ق.م)، وتروي الأوديسة في اثني عشر ألف بيت مغامرات يوليسيز (أوديسيوس) الذي رفض أن يعود مع الجيش اليوناني بعد تدمير طروادة وآثر أن يشقّ طريقه بنفسه، فضلّ السّبيل في عرض البحر، وقذفت به الأمواج من جزيرة الى أخرى، وأخذ يضرب في البلدان مخاطراً ومغامراً في حين كانت زوجة (بنلوب) وابنه (تلماكس) ينتظران على أحرّ من الجمر عودته إلى وطنه. ويروي لنا الشاعر ما لقيه (تلماكس) من عنت مع خاطبي أمه الطامعين بمالها، وما لقيه من متاعب في رحلة البحث عن أبيه الذي لم يسمع عنه شيئا بعد انقضاء عشر سنوات على حرب طروادة، ويقصّ كذلك مغامرات يوليسيز مع عروس البحر (كاليبسو) وتدخّل الآلهة لإنقاذه، كما يكشف خدعة حصان طروادة الذي تمكّن اليونان بفضله من دخول المدينة المحصّنة، ويظهر كذلك صبر بنلوب وإخلاصها ومماطلتها لخاطبيها بحجّة

نسج رداء لأبي زوجها كانت تغزله في النهار وتنكثه في الليل. وفي الأوديسة تفاصيل ممتعة عن مغامرات يوليسيز مع إلاه البحر (نبتون) الذي أثار البحر على المغامر اليوناني وكاد يقضي عليه لولا تدخل آلهة أخرى، وكذلك مخاطرته العجيبة مع سيكلوب (العملاق ذي العين الواحدة) ابن إلاه البحر نبتون، وحكايته مع الساحرة (سيرس) ومع ملك (فيقيا)، وجولته في العالم السفلي (العالم الآخر عند اليونان). وأخيراً يعود (يوليسيز) الى بيته ويستقر به المقام بين أحضان بنلوب بعد معركة، بل مجزرة، دامية مع أعدائه وخدمه الذين تنكّروا له. انظر، حسام الخطيب، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، مطبعة الإنشاء، دمشق 1982، ص 34-35، أثر الأوديسة اليونانية واضح في رواية باب الشمس، فإذا الرواية كالأوديسة تصف أحداثاً كبرى تنطوي على العزة والعظمة، فيبرز العنصر الدرامي من خلال الصّراع الفلسطيني الصّهيوني مثلما كان الصّراع مع الآلهة في الأوديسة.

65) م.ن، ص 96.

66) م.ن، ص 249.

67) م.ن، ص 254.

68) م.ن، ص 363.

69) سعيد يقطين، قال الراوي، المركز الثقافي العربي، ط 1 الدار البيضاء 1997 ص 235.

70) إميل حبيبي، المتشائل، دار الجنوب ط 2 تونس 1990 ص 80.

71) باب الشمس ص 183-184.

72) م.ن، ص 342-343.

73) المتشائل، ص 35.

74) يحيى يخلف، تفاح المجانين، دار الآداب ط 2 بيروت 1989 ص 56-57.

75) باب الشمس ص 528.

76) يسري الأمير (حوار مع الياس خوري) الآداب عدد 7-8 تموز، آب بيروت 1993 ص 79.

77) سامي سويدان، شعرية الالتباس، مقاربة لأعمال الياس خوري الروائية، الآداب عدد 10 أكتوبر بيروت 1994 ص 95.

78) باب الشمس ص 31.

79)Yves Reuter, l'Analyse du récit, p 43.

80) أحمد معّو، مقوّمات الخطاب السّردي وتطبيقها في الرواية التونسية، قصص عدد 86 تونس 1986 ص 38.

81) باب الشمس، ص 9.

82) م.ن. ص 342.

83) م.ن. ص 44.

84) م.ن. ص 252.

85) م.ن. ص 254.

86) م.ن. ص 255.

87) م.ن. ص 258.

88) م.ن. ص 258-259.

89) م.ن. ص 450.

90) م.ن. ص 103-104.

91) م.ن. ص 337.

92) م.ن. ص 378.

93) م.ن. ص 379.

94) Yves Reuter, l'Analyse du récit, p 42.

95) باب الشمس، ص 26.

96) م.ن. ص 30.

97) م.ن. ص 112-113.

98) م.ن. ص 32.

99) م.ن. ص 467.

100) م.ن. ص 466.

101) م.ن، ص 381.

102) م.ن، ص 381.

103) Yves Reuter, l'Analyse du récit, p 43.

104) باب الشمس، ص 63.

105) م.ن، ص 443.

106) م.ن، ص 65.

107) م.ن، ص 441.

108) م.ن، ص 149.

109) م.ن، ص 446-447.

110) م.ن، ص 368.

111) م.ن، ص 314.

1112) م.ن، ص 518.

113) م.ن، انظر تصدير الرواية.

114) م.ن، ص 527.

115) م.ن، ص 458.



السؤال الذي يطرحه كتاب (أنثوية العلم) تأليف: «د. ليندا جين شيفرد» ترجمة «د. يمنى طريف الخولي» هو عن مدى حيوية العلم وإنسانيته وارتباطه بالحياة، على نقيض ما هو سائد من الشعور بجفاف العلم وعزلة العالِم وبعده عن المشاعر الإنسانية، فكيف يسخّر العلم اليوم لدمار البشرية وقتلها؟ ولماذا يهرب الفتيان والفتيات من وجه العلم المتجهم وجفافه؟

لعل مرد ذلك إلى أن العلم جاء ثمرة سيادة الثقافة ونتاجها في الحضارة الغربية التي ربطت العقل بالرجل والعاطفة بالمرأة، ولأن السلطة الذكورية بقيمها وملامحها واستبعدت منه الأنوثة وخصائصها، ورأت في الخبرات الأنثوية نقيضاً للعلم ليبدو الرجل وكأنه الصانع الوحيد لكل فعل حضاري، مع أن الرجال ليسوا وحدهم البشر، فالذكورية ليست مرادفاً للإنسانية.

والمرأة ليست نوعاً أو جنساً مخالفاً للرجل، فالذكورة والأنوثة جانبان جوهريان للوجود البشري لكل منهما خصائصه وسماته، والعلم في جوهره له وجه أنثوي وذكوري على حد سواء، ومشاركة المرأة في إنجازاته ستجعله أكثر إنسانية وأقل توجهاً لتدمير البيئة، إن اختراع أدوات الدمار الشامل يستجيب لعنف الذكورية وقسوتها. وتشير المؤلفة إلى أن ممارسات العلماء وأهدافهم من عملهم العلمي، هي أصلاً أقرب إلى الأنثوية من حيث الاهتمام بتخفيف العناء عن الإنسانية ورعاية الكون. فهدف العلم يلتقي ورسالة المرأة في الحياة، حيث الغيرية والتضحية والإخلاص والتعاون والشعور بنبل الهدف. والأنثوية والذكورية صفتان كامنتان في الوجود البشري، ولدى الجنسين معاً، وقد أسهما معاً في العمل العلمي منذ زمن بعد أن كان العلم وقفاً على الرجال

عبر عهود طويلة، ويُمكن تضافر جهودهما وتكاملهما لتحرير العلم من تفرّد الذكور واستئثارهم بالعلم وما نجم غير ذلك من نتائج سلبية وتميز الدكتورة «يمنى الخولي» في مقدمة الكتاب بين النسوية التي تضع النساء في مستوى أدنى من الرجال، والأنثوية التي هي سمة موجودة بتفاوت بين الجنسين.

قامت الحركة النسوية رداً على النزعة الاستعمارية الغربية في أصولها وممارساتها التي كان من ثمراتها تفرّد الرجال بالعمل العلمي والإيمان بكماله، فدعت هذه النسوية إلى التحرر من النظرة الطفولية للعلم هذه النظرة التي ترى أنه كامل لا تشوبه شائبة وأن مناهجه التي تقوم على التجريب والملاحظة ستحل مشكلات العالم إلى الأبد، ولكن العلم أخفق عندما حجر على الأنثوية واستبعدها من أي جهل علمي، فاتجه العلم نحو خدمة العنف والثورة، وهي من سمات الذكورية وانحرفت به عن مساره.

يتألف الكتاب من مقدمة للمترجمة وأخرى للمؤلفة واثني عشر فصلاً، وقد تناولت المؤلفة في مقدمتها تجربتها الذاتية في المجال العلمي، إذ ولجت دراسة العلوم وعالم البحث العلمي في مرحلة الستينات من القرن العشرين، حين بدأت الحركة النسوية تهاجم نسوية المرأة وتطالب النساء المتطرفات بحرق كل ما يعبّر عن أنوثتهن، كما تأثرت المؤلفة في مرحلة طفولتها ومراهقتها بالقيم النسوية التي تُميز المرأة من الرجل. فلما نالت شهادة الدكتوراه، واكتمل نضجها لم يبق عندها من النسوية إلا ممارسات محدودة، كإعداد الطعام لزوجها، واكتشفت أن الرجل استحوذ على كل النشاطات الاقتصادية والعلمية والقانونية والسياسية، فكان طموحها أن تكون ذات وجاهة اجتماعية كالرجال. ولم تطرح آنذاك السؤال عما يعني أن تكون امرأة، ثم اطلعت على نظرية (يونج) عن المبدأ الأنثوي كقوة أساسية للمرأة، إذ يرى (يونج) أن الأنثوية سمة في الرجال والنساء، وأنها قوة تجذب وتربط الناس بعضهم ببعض، ويتكامل فيها الجنسان.

أدركت المؤلفة ذلك في منتصف العمر، واكتشفت أن الصفات المصنفة

على أنها أنثوية يمكن أن تكون ملائمة للرجال أكثر من النساء، وأنهن يمكن أن يمارسن العلم، وأنهن لسن عاجزات عن التحليل والتعقل وأن دورهن الاجتماعي هو الذي نمّى لديهن الصفات الأنثوية، وأن تقدير الأنثوية يمكن أن يبدل مفاهيمنا عن العلم الذي ظل مسمى ذكورياً، فالعلم لا جنوسة له، وليس للرجال أن يتأنوا من الاعتراف بقدرة المرأة أو يرتدّوا إلى موقف الذكر المفتول العضلات الذي يرفض أن تكون له صفات أنثوية أو يتمسك بتراتبية لا أساس لها يحتل فيها الرجل المرتبة الأولى، ويستبعد الجنس الآخر، وليس للنساء أن تكون ردة فعلهن رفض ما هو أنثوي في طبيعتهن والسعي للاسترجال. وإذا كان خصائصهن البيولوجية تميزهن من الرجال، فإن هذا التنوع يفضي إلى التكامل لا إلى التنافر.



في الفصل الأول من الكتاب، تعرض المؤلفة تاريخ طمس الأنثوية والجانب الأنثوي في الغرب على مدار السنوات الخمسين الماضية، وهو الذي أدى إلى حجب الأنثوية واستئثار الرجال بالعلوم، ولاسيما علم الفيزياء، إذ به صعد الرجال إلى القمر، وقادتهم علومهم إلى ذروة الوصول إلى حرب نووية، وهذا التفرد منهم بالعلم، لا يجوز أن يشعرنا بخيبة الأمل أو التقليل من تقدير جهود الرجل، لكن أهداف العلم في إمبراطورية الرجال قد أهملت وابتذلت حتى سخّر العلم للدمار، وأدى إلى الإساءة للبيئة، وإلى إهمال أهداف البشرية وقيمها الإنسانية، مما يتطلب توجيهه اليوم نحو بناء طبيعة مترابطة الأواصر في منظور أشمل، وعدم تجاهل وجهة النظر الأنثوية.

تتساءل المؤلفة: أيختلف الرجال عن النساء فعلاً؟

تشير دراسة أجرتها «مارجريت ميد» وآخرون أن «الجنوسة» بنية ثقافية، صحيح أن فروقاً بيولوجية تحدد «الجنوسة»، لكن الخصائص العقلية والعاطفية لا ترتبط كلياً بالجنوسة، ثمة نساء بارزات في العلم والرياضيات، وثمة ذكور برزوا في الأدب والشعر وما يتصل بالمشاعر الدافقة لديهم،

ومعظم الثقافات تربط خصائص معينة وصفات مميزة بأحد الجنسين، كالعقل للرجل والعاطفة للمرأة.

وقد هيمنت آراء «أرسطو» زمناً على الفكر الغربي، وكان تصوره عن الجنوسة يرتبط بنظام كوني سائد يجمع بين السماء والأرض، فالعقل بمنزلة السماء مقام الآلهة، وهي سرمدية خالدة، وكذلك العقل ثابت ودائم. أما الأرض فقابلة للتغيير، فالذكر هو بمنزلة السماء والأنثى بمثابة الأرض في النظام الكوني، والذكر هو الأب أو السماء والأم هي الأرض، والسماء تعلو على الأرض كما يعلو العقل لدى الأب على العاطفة المتبدلة لدى الأم، وعلاقة الرجل بالمرأة هي علاقة الأعلى بالأدنى، والمرأة شيء آخر في نظر الرجل، وقد أسقط عليها كل الصفات الرديئة، فالرجل في نظر الحضارة الغربية هو العقلاني والمستقل والناجح والمغامر والشجاع والمهاجم والمنافس الذي يبدع ويحترم. وتنتظر الحضارة الغربية من المرأة أن تكون وديعة سلبية وعاطفية لاعقلانية، وذات حس ذاتي، ولذلك فإن أعمال الرعاية التي تختص بها المرأة، كانت ذات أجور منخفضة بالقياس إلى أعمال الرجل، وتم كبح الأنثوية في العلم الغربي، وفي مجالات العمل كالاقتصاد والقانون، وتحاول النساء اليوم تبديل هذه النظرة التي تحكمنا جميعاً. إن حائزات جائزة نوبل، أثبتن أن النساء قادرات على التحلي بفضائل الذكورية في نطاق ثقافة الغرب، لكن مازال كثيرات من الفتيات يُعرضن عن دراسة العلوم لأنها (لا أنثوية) وذلك بتأثير الآراء السائدة، ولاسيما مواقف الأساتذة والمربين الذين يعاملون الفتيات على أنهن عاجزات عن متابعة الدراسة العلمية.

إن الفوارق بين الجنسين هي ثمرة منظورات ثقافية وسّعت الشقة بين الذكر والأنثى، ولم تكن هذه الفوارق ملحوظة في الثقافات القديمة، ففي مصر، قديماً نقضت الحضارة هذه الفوارق، فقد أريكت ربة السماء (نت) زوجها، وحين اجتمعا كان الخلق، وكان الإله (ست) الذكر مصدر التشويش والفوضى والدمار في الكون، وكان (أوزوريس) إله الموت والفيضان، ولم يفصل

المصريون قديماً بين الأرض والسماء، ولم تكن لديهم ثنائية بين الإنسانية والطبيعة. كذلك الأمر بذاته لدى قبيلة (التشامبي) في غينيا الجديدة، فالنساء يُدرن شؤون العمل خارج المنزل، ويصطدن السمك، ويكسبن المال، أما الرجال فعملهم النحت والتصوير والتزين والثرثرة، مما يثبت أن الفوارق ليست نظرية بل هي نتاج التكيف الثقافي، وتناقض (الطاوية) ليست نظرية بل هي نتاج التكيف الثقافي، وتناقض (الطاوية) الصينية حضارة الغرب في موقفها من الذكورية والأنثوية، ويعرفها «يونج» تعريفاً مرناً، فالإيروس هو مبدأ الترابطية الأنثوي، واللوجوس هو مبدأ الاهتمام الموضوعي الذكوري، ويعتبرهما (يونج) مبدأ السلوك الإنساني، إذ يربط «اللوجوس» بالعقل ووضوح التفكير، وحل المشكلات والتمييز وإصدار الحكم والاستبصار والتجريد على نقيض «الإيروس» المرتبط بالصفات الجمالية والروحية والشعورية، ويدعو إلى ضرورة الاهتمام بهما معاً في توجيه الرجال والنساء لكي لا يطغى جانب منهما على الآخر، يفتقد الرجل عنصر «الإيروس» بعد منتصف العمر، ويميل إلى التصلب والخشونة والنمطية والعناد والحذلقة، أو يستكين ويكل، فلا يعتني بالنظافة ويخف تحمله للمسؤولية، ويلح (يونج) على الكلية التي تتطلب التكامل بين مبدأي الذكورية والأنثوية، فلا يصح على صعيد التنشئة الاجتماعية تنمية جانب منهما على حساب الآخر، ومع أن خصائص الذكر والأنثى محكومة بالموروثات والهرمونات ويرتبط بهما تطور وارتقاء الوعي فإن هذه الخصائص سمات إنسانية لنا جميعاً، ويمكن أن تتطور في سياقات مختلفة لدى الجنسين لأن كلاً منهما يملك الذكورية والأنثوية، وقد مرّ تطور الوعي الجمعي لدى البشرية بمراحل تنبئ عن تطور الذكورية والأنثوية لدى البشر.

إن الكلية اللاواعية تمثل مرحلة الطفولة الأولى للبشر، حيث تندمج الأنا في ذات الهوية مع الأشياء، وفيما بعد ينفصل الأنا عن الوعي الأمامي الشامل، ويتحرك نحو الاستقلال والفردية، حيث يتميز الطفل الذكر بالعقل

والإرادة والنضال والاستقلال عن الأب والأم، وهذا الانفصال هو قمة التطور الإنساني، وفي عملية الانفصال عن الوعي الأمومي تبرز الانطوائية أو الانبساطية كموقف نحو العالم، وفي مواجهة أعباء العالم الخارجي وتبعاته.

ويتناقض الإحساس بالشباب وتضمحل الطاقة وتنوي الدهشة. وتشيد الأنا بنيات تدافع بها عن نفسها.

وبانبثاق الذكورة كقوة حاكمة تتراجع الأنوثة وتُطمس، وتصبح القوة الحاكمة للاوعي، ويمكن النظر إلى بزوغ الأنثوية كخطوة طبيعية لاحقة في تطور الوعي. وعبر القرون استجمعت الأنثوية نوعاً من القوة والحكمة، وعندنا تبزغ مجدداً فإنها تبدو كقوة واعية.

ويمثل العلم قوة في تطور الوعي بدلاً من الخرافة والأسطورة؛ والمنظور الأوسع لتطور الأنثوية يفرض إشراك الرجال والنساء في العلم.

وبعد أن تعرض المؤلفة تطور مفهوم العلم، تنتقل إلى أسس المنهج العلمي الذي يقوم على الملاحظة والتجريب عبر الاستقراء، وهو منهج محايد وموضوعي، وقد دافع «بيكون» عن التجريب وعدّه تدشيناً للعصر الذكوري يقود الرجال إلى قهر الطبيعة وإخضاعها، وتوسيع حدود إمبراطورية الإنسان. ورأى «ديكارت» أن الرياضيات لغة الطبيعة، كما رأى العالم في العالم الطبيعي آلة محكومة بقوانين رياضية دقيقة. وجمع «نيوتن» بين منهج «بيكون» التجريبي الاستقرائي، ومنهج «ديكارت» العقلي الاستنباطي.

ومع نهايات القرن التاسع عشر بدا الحلم بالسيطرة على الطبيعة قريب المنال، ولكن على الرغم من المنهج العلمي الذي حرر الإنسان من الخرافة، فإن هذا المنهج حجب الجانب الأنثوي، ورأى في العلم بناء ذكورياً خالصاً يقوم على الفكر الموضوعي والعقلاني، واستُبعدت المرأة، فكان استبعادها عزلاً للأنثوية، ورفعاً من شأن العقل على حساب العواطف التي اتهمت بأنها تشوش التفكير العقلي، وأفضى تحديد قوانين الطبيعة إلى إيجاد أدوات وتقنيات لمعالجة البيئة، وتبوأ العلم موقع السلطة في ثقافة الغرب،

وأصبح أداة لحرمان المرأة من حقوقها، خاصة بعد الدراسات التي برهنت أن حجم الدماغ يعكس قوة الذكاء، وأن دماغ المرأة أصغر من دماغ الرجل حجماً، وهذا الانحياز الذكوري تمثل في حكر الرجال العلوم الطبيعية، وعلى الرغم من أن طبيعة بعض العلوم أنثوية مثل علم النفس الذي يعنى بالمشاعر، فقد ذهب بعضهم إلى أن هذا العلم ليس علماً ولن يكون علماً إلا إذا اتبع مناهج العلوم الأخرى في القياس والملاحظة.

ومثلما يمر الفرد بأزمة منتصف العمر، فتتبدل رؤيته للأشياء فقد مرّ العلم بأزمة مماثلة، فالموت المحتمل لكوكبنا بسبب الأخطار النووية والبيئية وثقب طبقة «الأوزون» وأسلحة الدمار الشامل تبدو وكأنها تنذر بأزمة العلم في منتصف عمره وتشي بمسحة من الإحباط والتشاؤم من قدرة العلم على حل مشكلات كوكبنا، وقد رفض العلم الشعور والحدس وعدهما من منتجات لاوعينا البشري، وأنهما أنثويان، لكن الواقع يفرض الاعتراف بهما ضمن إطار وعينا الإنساني، فاستعادة معالم هويتنا السابقة في مرحلة الحدس واللاوعي تهبنا إحساساً بالأمان، ولا يعني ذلك هجران العلم ومنهجه وتقنياته، بل الدخول في علاقة جديدة مع عناصر جرى كبتها في سياق تطور البشرية، وذلك بهدف التكامل بين المتقابلات والتوجه نحو الكلية، وتمهد عالمنا الداخلي، ببناء مغزى واع بالهوية، والربط بين الوعي واللاوعي في الأعماق. وقد حان الوقت للاضطلاع بتكامل الأنثوية مع الفلسفة الذكورية للعلم.

وفي الفصول اللاحقة تحاول الكاتبة إعادة اكتشاف خصائص من الظلال المعتمة يمكنها أن تجعل الإنسان والطبيعة متواشجين دائماً، تتحركان نحو الكلية للكون، وكانت الأنثوية حاضرة في العلم لكنها كانت محجوبة ومغيبة، والآن نكتشف قيمة الأنثوية في نفوسنا رجالاً ونساء لتمنح الروح العلمية الرعاية، وتفجر المنابع الخفية.



في الفصل الثاني، تتحدث المؤلفة عن صوت الأنثوية المنطلق بعد

غياب، فتتنكر أهمية دراسات «يونج» للطاوية والفيزياء الجديدة وعلم السيمياء وأصبح أبرز العلماء المحدثين يقدرون الأنثوية، ويرفعونها إلى مصاف الذكورية، في مرحلة كان النجاح فيها بالنسبة للمرأة زواجها الملائم، أما الرجل فيتحدد نجاحه بالمهنة المريحة ولكي يحافظ الرجال على منزلتهم الاجتماعية كانوا يقاومون عمل المرأة خارج المنزل، لم يكن والد المؤلفة يؤمن بتعليم الفتاة ويؤثر الإنفاق على تعليم ولده الذكر. وتصف المؤلفة كيف شقّت طريقها العلمي بين الأشواك، كان رئيسها يكره نشاطات المرأة النقابية وكانت المناضلات في سبيل حقوقها من النساء يرتدين ملابس الرجال تحدياً لهم، ويستخدمن لغة عدوانية سائدة لدى الذكور، وكأنهن يردن أن يصبحن رجالاً، ولم تكن الحقوق المدنية متساوية للجنسين في الأجر والفرص، وقد آثرت المؤلفة أن تنال حقها كامرأة وعالمة دون التنازل عن أنثويتها واستبد بها الشوق لتبادل الأفكار مع المفكرات من دعاة تحرير المرأة.

لقد قرأت «يونج»، واطلعت على مؤلفات «كارل وإيما يونج، وإيرين دي كاستيلو، وفلورنس فيدمان» ومالت إلى التفكير المجرد منذ شبابها، وتمثلت سلطوية الرجال، لكنها رفضت أي نزعة سلطوية للنساء مقابلها، فصوت السلطة لا يعكس جدارة أو حلاً، وقرأت ما كتبته الأدبيات النسوية عن الجنوسة، كمؤلفات: فوكر ليكلر، وروث بليير، وكارولين مرشنت وأخريات.. والتقت كثيراً منهن، ومن مؤلفات هذه الصفوة من النساء تبين لها أن العلم نسق من المعارف لا يكتمل إلا بمشاركة المرأة، ومن أجل ذلك ليس من الضروري أن يكون خط ارتقاء المرأة العلمي مماثلاً لخط ارتقاء الرجل العلمي والنفسي، فأهم ما في ارتقاء النساء العلمي والنفسي، أن يتاح لهن التعبير عن نزعتهن إلى الحميمية والرعاية والتفكير السياقي، وكان العلم وإجراء الأبحاث وقفاً على الذكور في كل العلوم، حتى الدراسات حول التدخين كانت تختار عيناتها من الذكور، واكتشفت «جيليان» أن النساء مجبولات على حب الاتصال، ومقابل تأكيد الرجل لانفصاليته واستقلاله، تميل المرأة إلى تحديد ذاتها من خلال العلاقات والاحتواء، فأفعالها محكومة باستئناسها بالعلم

وقيمه، وفي استجابة راعية وحانية للرجال وفي مشاعر الحب التي تحيط بكل معرفة، ورأت «بيكينكي» أن المرأة تكتسب المعارف كالرجل، وتمر بالمراحل ذاتها التي يمر بها الرجل في عملية الارتقاء العقلي، ورسم «بيري» مراحل هذا الارتقاء، كما لاحظت «بكينكي» أن النساء يُجدن الوصول إلى المعرفة المتصلة إذ هي سهل من الوصول إلى المعرفة غير المتصلة، وأن المرأة تنظر إلى الموضوع المعرفي بحميمية وذاتية، وتهتم بالروابط والعلاقات وتبدي تسامحاً مع التناقض والغموض، وتحكم الحدس وتتعامل مع الذات وخارجها على السواء، وتنظر إلى العلم على أنه فن أخلاقي، وهذه السمات المتميزة لدى المرأة متروكة لجهد المربي للارتقاء بها، وتشجيع الطالبات على أن يكون لهن صوت خاص، فالاتصال والترابطية من أبرز طوابع اكتساب المعرفة لدى النساء. ويرى «يونج» أن الأنثوية تتسم بالترابطية، وعرف ذلك عن المرأة التي تمتاز بالقدرة على الإجراءات المكتسبة من الحياة، وعلى الرغم من عدم الاعتراف بخبراتهن الإجرائية شقت المرأة طريقها في التعليم النظامي، مع أن العلم في جوهره معارف تعكس الولاء لإجراءات متفق عليها، والمرأة تسعى في العلم إلى تقدير الحقائق الشخصية والاهتمام بتكاملها مع الكل الأرحب، بحيث لا يستبعد التفكير الشعور أو العكس.

بحثت الأدبيات النسوية في تسويغ وجود المرأة في رحاب العلم وكفايتها كالرجل، ورفضت الزعم بأن مخ المرأة أدنى من مخ الرجل، وأن التعليم يؤثّر في خصوبتها، واستعرضت تاريخ النساء العلمي وبروز عالمات في تاريخ العلم والرياضيات والكيمياء الفيزيائية. وحين يقرأ المرء قصصهن وما واجهته من عقبات يشعر بالتقدير لإصرارهن على المساواة بالرجل في مجال التعليم، وقد نذرن حياتهن للعلم على رغم ظروفهن النسوية، وقد تعرضن للمهانة، فكان أجرهن أدنى من أجر العلماء الذكور، أو عملهن سنوات في ظلال أزواجهن العلماء بلا أجر أو اعتراف بمساهمتهن، وعارض أنصار الحتمية البيولوجية ممارسة المرأة العلم لأنه في نظرهم يكون على حساب ارتقائها الإنجابي. وقد عملت «ميلفا ماريكا» زوجة «إينشتين» سنوات معه في

النظرية النسبية، وكانت أصول أوراق هذه النظرية ممهورة بتوقيعهما معاً. لكن النظرية نُسبت إلى «اينشتين» ووعد زوجته عند انفصالهما بتخصيص جزء من مكافأة جائزة نوبل لها، وقد تكون شريكته في كشف هذه النظرية. ومن المدهش أن تتحدى المرأة القيود المفروضة عليها في التحصيل العلمي ومجاله، وكانت العالمة منهن تتقاضى ربع ما يتقاضاه العالم الرجل، واستُبعدت من الجمعيات العلمية المهنية، وصار عن أشكال التهميش والظلم بصمت. وضحين بتربية أولادهن ورعايتهم، أو بالزواج، في سبيل تحقيق ذواتهن بالعلم، وجرى الشك في قدرة المرأة على ممارسة أعمال بدنية مربحة كالبناء والتصنيع، بينما تثبت الدراسات أن افتقار المرأة للقوة البدنية ليس مرده بيولوجياً بل بسبب عدم استخدام تلك القوة عبر التاريخ وتاريخ جنسها، وقد استُغلت ظروف المرأة الإنجابية في البرهان على دونيتها وعجزها عن ممارسة الأعمال المربحة التي يمارسها الرجال، كما استغلت حجج الحتمية البيولوجية، كالزعم بأن جنس المرأة قابل للاستغلال، وأن خصوبة الرجل الطبيعية أقوى كثيراً من خصوبتها بدليل أنه يفرز ملايين الحيوانات المنوية بينما لم تزود المرأة إلا ببويضة واحدة، فدورها هو دور المتلقي، مع أن الدراسات تثبت أن البويضة لدى المرأة وجهازها التناسلي يسهمان في تخلق الجنين، وإن عزل المرأة عن مجال العلم قد حرم العلم الإبداعية والإنتاجية والإنسانية والحوار الحميم مع الطبيعة، والترابطية والرعاية والشعور والحدس ووعي الذات.



وفي الفصل الثالث، تتحدث المؤلفة عن الشعور، وتشجب فكرة أن ليس للمشاعر والعواطف مكان في العلم، وأن العالم يجب أن ينحّي مشاعره الذاتية في بحثه، وثمة توجيهات تحث العالم على التجرد من مشاعره الخاصة، لكن الواقع أن بعض العلماء يرفضون التنصل من عواطفهم بحجة أنه ليس في العلم مجال للمشاعر أو للدعاية والإعلان، على أن العالم لا يستطيع أن يتجرد من مشاعره ومحاكمة دوافع العلم الذي يبحث عنه.

لقد حدد «يونج» أربعة أنماط من التوجه نحو العالم هي: التفكير، والشعور، والإحساس، والحدس، ففي الطفولة يعتمد على الإحساس وهو النمط التجريبي الذي يجمع المعطيات ويزودنا بالوقائع، وربما يكون المزج بين الإحساس والحدس في العلم السبيل إلى اكتشاف مخططات الطبيعة بأسرها، أما التفكير والشعور فهما السبيلان للتقويم والحكم والاستنتاج العقلي، وارتقاء وظيفة التفكير في العلم قاد إلى حياده، فالباحثون في العلوم العسكرية ليس في خطابهم أي تساؤل عن القيم والأخلاقيات، فهم يتحدثون عن فتك الأسلحة النووية من غير أن يفكروا مرة بمعاناة من يصطلون بنارها، لكن ذلك لا يعني أن التفكير يمكن تجريده من العواطف، وإنما الهدف من الحياد العلمي بناء العلم على التجرد والموضوعية وعلى المبادئ والقوانين. ويذهب «يونج» إلى أن الشعور له وظيفة التقويم أو تحديد القيمة في إطار الشروط الإنسانية، فأصحاب المشاعر لديهم حس قوي بالقيم والغايات بدل المنطق، والجسد يستجيب لهذا الشعور، والشعور في العلم هو الوظيفة التي تمكننا من الحكم على أخلاقيات ما نبحث فيه، إذ ليس ثمة دائماً علم من أجل العلم بل يرتبط العلم بالحياة، وقد أرسى «جيمس واطسن» هذا المبدأ حين نص مشروع الجينوم البشري على جزء من المشروع للنظر في نتائجه الاجتماعية وتطوير سياساته، وتعنى حضارتنا اليوم بالصحة البدنية والعقلية، وتهمل الصحة العاطفية والروحية مع أهميتها، وينادي «سنشيمر» متأسفاً بضرورة التركيز على السياق الاجتماعي للعلم، وتأثيره في الحياة على الأرض، وتتبنى «لاندولت» فكرة مساءلة الطلاب عما يريدون دراسته وتعلمه، ومن الضروري أن يخضع اختيار البحوث العلمية لأولويات الحاجات العلمية، وكذلك توزيع الطلاب على الاختصاصات في ضوء حاجات المجتمع إليها، ويتجنب الترف العلمي بإنفاق المال على بحوث قليلة النفع الاجتماعي أو لاأخلاقية، كالبحث في الانشطار النووي أو الإنفاق المفرط على رحلات الفضاء، وبعض العلماء يرفضون لاأخلاقية العلم، فقد رفضت «ليز ميتز» وهي أول من قام بحساب الطاقة الهائلة للانشطار النووي، المشاركة في صنع

القنبلة الذرية، وسعت إلى منع استخدامها، ووقّع طلاب الجامعات على عريضة يتعهدون فيها بألا يعملوا في مبادرة حرب النجوم، فوظيفة التفكير تساعدنا على اتخاذ القرار المناسب خلقياً بشأن ما نبحث فيه.

ولاحظ «يونج» أن الحب والقوة لا يلتقيان، إذا ساد الحب لم يبق ثمة مكان للقوة، وإذا سادت القوة تبدد الحب. ويقترن الحب في العلم بالحبور ولذة الكشف ومعرفة الحقيقة، والعالِم في نظر «بيكون» يقرن بين الحب والسيطرة، والعالِم في نظر «أفلاطون» يسترشد بالحب حتى يتحد بالطبيعة.. إن عشق الطبيعة دفع إلى المناداة بالتعايش التكافلي بين الأشياء وبين الإنسان والطبيعة، ومن العلماء من يتحدث عن مجال بحثه وكأنه يتحدث عن معشوق يحبه ويبهره.. وإن معظم النساء العالمات يدخلن مشاعرهن الذاتية حين يتحدثن عن بحوثهن، وهو ما يجسد مبدأ الأنثوية في العلم، وتعذّر انفصال الذات عن الموضوع، والجمال لديهن مكمل للعلم.. وأن هدف العلم اكتشاف الحقيقة وأنا أسلم بأن هذا هو هدف الأدب.

إن شعور الارتباط بالطبيعة يحول بيننا وبين التعامل مع منتجات الأرض وكأنها مجرد بضائع للاستخدام خالية من الحياة، وأن المسألة في العلم ليست الوصول إلى جداول إحصائية، إنها انغماس في موضوع العلم، إن فكرة الوصول إلى القمر انطلقت من خيال شعري. وأضفى حب «هجرتي» لعملها إلى تدريب فرقاء العمل نشاطاً ونتائج طيبة كانت تنسى نفسها في غمرته فيمتد عملها إلى منتصف الليل ويشغل عطلها الأسبوعية، والشعور بالأشياء يوسع نطاق التفكير ويرفع من شأنه إذا ترابطا معاً بصورة ملائمة.



وفي الفصول التسعة اللاحقة، تحدد المؤلفة تسع سمات لأنثوية العلم:

أولاً: التلقي، أي الإنصات إلى الطبيعة، والتلقي لون بدائي للأنثوية، رمزت إليه الحضارات رموز شتى مستمدة من الرحم لأنه وعاء منفتح على الإخصاب، فهي الآنية في حضارة الفراعنة، وهي المرجل السلتي في

الحضارة الهندوربية أي آنية التحول والتفريخ، والتلقي الأنثوي يهب العلم انفتاحاً على الطبيعة واستجابة ومشاركة، إذ تبدو الطبيعة الحامل العظمى لحركتها الذاتية، الثقافة الغربية تبخس أهمية التلقي، وهي عملية تتم في الطبيعة ببطء، وهدوء وتمهل، ولا تتم في سعينا العلمي، لأن حضارة الغرب مدفوعة بسرعة الإنجاز والعالِم في إطارها مضغوط بالإنجاز على حساب رؤية التلقي.

قليل من العلماء من يملك الصبر على التساؤلات التي تتطلب التأمل، والمعاناة الطويلة والامتثال لمسار التجارب. فهو متسرع في قراراته ومع أنه يدون معطياته لكنه لا يفحصها بأناة، ولا ينصت لما تمليه عليه التجربة، بل يسعى إلى أن يوجه مسارها دون أن يسترخي ويتأمل ما تقدم له نتائج التجريب ملياً، وتسهم الشركات المشرفة على البحوث في حث العلماء للوصول إلى ما تريد بسرعة بدافع الربح، مع أن التلقي يتطلب صبراً ووعياً، وتجميعاً وإعادة النظر في ضوء النتائج، والتساؤل حول أصغر الظواهر، والانسياق مع ما تقدمه التجارب، ومراجعة النتائج واستقرائها، وأول مبادئ التلقي الا نُقبل على البحث فانحين أفكار سابقة فالفلكيون في الغرب آمنوا أن السماء ثابتة لا تتبدل إلى أن جاء «كوبرنيك» وبرهن على تخلق نجوم جديدة، والتلقي الهادئ يقود إلى استبصارات جديدة ويرشدنا إلى الخطأ والصواب في عملنا.

إن أكثر العلماء نجاحاً هم الذين ينظرون إلى عملهم على أنه إبداع وفن، يقوم على المعاودة والتركيز على المشكلة، واختيار العروض المختارة، والإجابة عن الأسئلة العامة المتصلة بموضوع البحث، دون تسرع في الملاحظة أو استنتاج الفروض، والبحث عن الاحتمالات الأخرى، فالأجهزة مهما كانت دقيقة لا تقدم لنا الحقائق في ترابطها، وكذلك الوثوق بالمعطيات والإحصاءات، وليس للعالِم أن يحبط إذا وصل إلى معطيات غير متوقعة، بل عليه أن يبتهج لأن الطبيعة ترشده أنه على خطأ، وعليه أن يرفض أفكاره

السابقة وألاّ يتعنت، والأفكار الجديدة تقاوَم دائماً، فقد سجنت السلطات «غاليله» ثماني سنوات حين قام بتدريس نظرية «كوبرنيك» الفلكية، ومازال الفكر الجديد يقاوَم حتى في العصور الحديثة، ومازالت الأفكار الصحيحة التي لا يمكن البرهان عليها وفق هذا المنهج، فنحن نحمي منهجنا في العلم ولا نملك شجاعة الترحيب بالتلقي، وثمة خامات غفل في الطبيعة لا تخضع للتفسير العلمي المنهجي، تجسدها نظرية «الشواش» في الفيزياء، التي تستعير صوتاً أنثوياً يتجاوز لغة الرياضيات، التي نشأ منها. إن اختراع الحاسوب دفع إلى آفاق ومجالات لم تكن متوقعة، واستعان علم «الشواش» بعدد من العلوم لدراسة الظواهر المعقدة، وآثروا أن يسموا هذا الوليد «علم التعقيد»، وهو علم يملك ثراء كاملاً تجاهلته الثقافة الغربية أول الأمر، لأنها كانت أحادية الجانب اهتمت بالعقل دون الشعور، ولاحظ «يونج» أن التركيز على جانب واحد في الثقافة كالرياضيات يُفضي إلى ردة فعل تتجه فيه النفس الإنسانية إلى اللاوعي مقابل الوعي، ثم ينبثق الوعي مجدداً من عتمة اللاوعي. من وعي العقل إلى عتمة المشاعر والعواطف التي هي من صميم الأنثوية، والتي تواجه جفاف الوعي وعجزه ونزعته النظامية مقابل اللانظام والفوضى، وأثر الفرد في تغيير الظروف الأولية.

عن طريق العواطف، وعلى مدار التاريخ جرى تماثل بين الطبيعة الأم والمرأة الأم حيث اللاخطية واللاعقلانية، وصعوبة التنبؤ، إذ تضخ الأنثوية، وهنا يأتي دور الحدس وهو سمة أنثوية في مد العلم بالإبداعية والاعتراف بالشواش في الطبيعة.

والسمة الثانية هي «الذاتية - الفصل الخامس - فالفروض العلمية تقيد نظرنا إلى العالم فبالذاتية نتكيف مع البيئة، ويتفاوت إحساسنا بها. فطلاب الجامعة لا يرون «الكروموسومات» في المجهر لأول وهلة، بينما يراها العالِم المتمرن بيسر، فجهازنا الحسي يتطور نتيجة خبراتنا الحسية، ولا يستقبل جهازنا العصبي إلا ما تمت برمجتنا على رؤيته، وإن كنا نتماثل في

هذه الرؤية بشراً، النحلة ترى الزهرة بعيونها المكوّنة من عدسات قرنية بأسلوب يختلف عن رؤيتنا، والخفّاش يدركها كصدى لموجات فوق صوتية، والثعبان يدركها كأشعة تحت الحمراء، ويفترض العلم وجود كون موضوعي منفصل تماماً ومستقل عن الملاحظ يمكن كشفه بالعلم مع استبعاد أي تدخل ذاتي، وهذه الموضوعية غير المنحازة تخلو من أثر الأنا، لكن ذلك يبعد الدوافع البشرية.

إن تحصين العلماء من الذاتية خدمت العلم، وجنبته تأثير الدين والسياسة، ويأتي التحكيم العلمي ليكون صمام الأمان للتجرد والنزاهة والصحة العلمية وإن كان ذلك الشعار لا يتم دائماً بصدق في الواقع تحت تأثير المصالح الخاصة للعالم أو للشركة أو للدولة. على أن هذا التجرد يُفقد العالِم الحكم على عمله من حيث القيمة، فالعالِم العاطفي يدخل في وحدة مع موضوع بحثه، أما العالِم البنائي فيُسخر العقل والعاطفة للوصول إلى النتائج فحسب، دون اتخاذ وقفة نقدية ذاتية في مواجهة النتائج، أو توجيه الشعور لبلوغ نتيجة جديدة. إن التمسك بالأفكار المسبقة، يفسد عملية الإنصات إلى الذات والانفتاح على الطبيعة، ويبدو العارف الإجرائي سلطوياً من خلال تطبيقه ما أجمع عليه الدارسون في منهج البحث العلمي، فيفسد بذلك الأصالة الشخصية والصوت الفردي، وبمعنى آخر لا يمكن لسلطان العقل أن يستغني عن سلطان القلب والنفس، فالعالِم له معتقداته وفروضه التي لا يمكن تجاهلها.

ويصف «بورتو» الموضوعية التكميمية بأنها [تكنولوجيا التعامل مع غير الموثوق به] وهي تمثل خسراناً لمستوى التواصل والعلاقة، وتفرض نظاماً على التفكير غائماً، وإبعاد كل ما هو عرضي أو تصادفي، أو عسير على التفسير، والتركيز على العالم الخارجي عالم الوقائع والملاحظة وإهمال العالم الداخلي الذي هو في نظرهم محض خيال، وبهذا ينأى العلماء عن الواقع، وتتخذ ذكورية العلم صبغة سلطوية، وتعترف لجنة السلوك العلمي في الأكاديمية

القومية للعلم بأن المعرفة العلمية تنشأ عن عملية إنسانية، فأكثر قرارات العلماء ليست نتاج البحث العلمي، بل تتضمن أحكاماً قيمية ورغبات شخصية ذاتية، والتزاماً بوجهة نظر خاصة، كما لاحظ «ديمتروف» في مقابلاته مع علماء الفضاء، لقد قلبت نظرية «الشواش» في الرياضيات والكوانتم في الفيزياء أصلب العلوم رأساً على عقب، إذ كشفت عن شبكة من التواصل والتبادل بين العلوم، واخترقت حياتنا من خلال الراديو والترانزستور والحواسب الصغرى، وتمثل نظرية الكوانتم الخصائص المحالة إلى الأنثوية لعلاقة الملاحِظ بالملاحَظ، والترابط بين الأشياء في الكون، وبين الطبيعة والنوع البشري التي لا تقبل التنبؤ، ولا تقدم حقائق عن طريق القياس.

وحالة اللايقين هذه سمة تمنح الحرية، وتبدل الآراء، تماماً كما تبدل المرأة نظرتها إلى طفلها في حالة من اللايقين. وهذا اللايقين في حياتنا يؤكد أن الذات هي العامل المحرك الأول الذي يقوي فينا إرادة أن نرى وننده ونتعلم المزيد عن العالم وعنا، والإسقاط وظيفة نافعة لتطوير الوعي ومعرفة الذات، ولابد أن نربط إسقاطنا بإحكام، لندرك الفرق بين ما نتخيله والواقع متجاوزين الانفعال بمشاعر قوية من الانجذاب والنفور. إن الجانب اللاواعي من نفوسنا يبحث عن تجلية تستخدم آلة الإسقاط لتتفاعل معه، وليس للعالِم أن يصرّ على التمسك بخصائص لا يملكها خارج ذاته، فقد يقوده ذلك إلى التعصب والتصلب.

لقد أكدت الدراسات أن أي نشاط يدفع صاحبه إلى إسقاط مكنونات نفسه الفردية على موضوعات الطبيعة، وأن الوعي بالآثار المنحازة للقيم الذاتية والحضارية يرقى بالعلم.

وأقرّ عدد من العالمات أن اختيارهن مجالات بحثهن كان بدافع ذاتي، كأن تكون العالمة مصابة بسرطان الثدي، فيحفزها ذلك لدراسة السرطان، فالعالم الذاتي له قوة دافعة للعلم. وينطبق ذلك على مشروعات العلم الكبرى مثل الدفاع الحربي.

إن معرفة الذات هي عملية تكرارية تفاعلية تمنحنا استبصارات للعلم، ويلقي العلم ضوءاً على قضايانا الذاتية، ويعزز وعينا بالعلاقة بين النفس والتجربة وتسهم في معرفتنا لأنفسنا.



والسمة الثالثة لأنثوية العلم هي: التعددية (الفصل السادس)، وتبعاً للتقاليد، نجد الثقافة الغربية والعلم فيها منحازين نحو التراتب الهرمي، بينما نجد التقدم الخطي الذي يعزّى إلى الذكورية مقابل القوى الأثرية التي تلتقي الأنثوية، تنظيمات النساء تميل نحو البنيات الدائرية في حين تشبه بنيات التنظيمات الذكورية الخط المستقيم أو الهرم، والحوار لدى النساء يتجه نحو التواصل وإقامة العلائق ويميل التصنيف لدى الذكور إلى التراتبية الهرمية، والعلم الغربي الذكوري يعكس هذا التراتب الهرمي، إذ يحتل الفيزيائيون القمة ثم الكيميائيون وعلماء البيولوجيا، وأخيراً علماء النفس والعلوم الاجتماعية، لكن هذا الترتيب الهرمي يؤجج المنافسة على القمة وصراع القوى، وينعكس التراتب الهرمي في إعداد أوراق البحث أكثر مما يظهر في الإسلام الفعلي بالعمل، وهذا البناء الهرمي يعزل العلماء عن أن يتفاعلوا فيما بينهم، ويجعل التحكم أو الضبط ذا طابع سادي، والمنطق العلمي يقوم على رفض التعددية.

إن التعددية جامعة رحيبة للآفاق، تهبنا تنوعاً في الرؤية والشعور والتفكير والتقويم، ووعياً نميز فيه السياق والموقف.

وذهب «نيلوز بور» أحد رواد ميكانيكا الكوانتم إلى أن الجسيمات المادية المنعزلة هي تجريدات، ولا يمكن تعريف وملاحظة خصائصها إلا عن طريق تفاعلها مع الأنساق الأخرى، ويتيح لنا علم التعقيد أن ننظر إلى الطبيعة بوصفها ولوداً ثرة المنابع وفراً وتواصلاً وهي قادرة تلقائياً أن تنظم ذاتها بذاتها، وتتعامل نظرية التعقيد مع ظواهر الحياة اليومية والعالم الدنيوي المرتبط بالأنثوية، عالم السحب والشلالات والزهور والجبال، بدلاً

من فرض بنية تراتبية على المادة، أو اختزال الكون في نظرية منفردة. إن كوكبنا هو كل متكامل منتظم، منظومة تحكم نفسها بنفسها، وفيه تشتبك كل مناشط المجال الحيوي، ونتعلم من براعة الطبيعة وتعقيدها أن الحقيقة لها وجوه عديدة تعتمد على منظور الملاحظ، وتنظر عملية التطواف الأنثوية إلى أي مشكلة من كل جوانبها وروابطها ومستوى تعقيدها، كما تعزز التعددية من عملية الوعي وتطوره، وتستعيد معنى الدهشة في مواجهة العالم.

في هرم التراتب لابد من إزاحة شخص ليحتل محله آخر، أما في البنية الدائرية، فيقيم الكل في المستوى نفسه، ويمكن أن تتسع الدائرة للآخرين دون إزاحة أحد، وفي التراتب الهرمي تضطلع السلطة العليا بتسيير العمل وتوجيه الأوامر، وبدلاً من القوة المفروضة من الأعلى يكون اتخاذ القرار عن طريق الإجماع، وينصت كل شخص للآخر، ويحترم رأيه، ويلتزم الجميع بالقرار المشترك، في حين أن القرار الفردي من الأعلى يواجه معارضة، وقد وجدت «ديبورا تانن» في دراستها لأساليب الحوار أن الرجال في قمة الهرم، يحلون على الآخرين ما يفعلونه ويقاومون أن يملي عليهم أحد، أما النساء فيملن إلى صياغة المطلوب على صورة مقترحات لا أوامر. والرجال لا يطرحون إجمالاً أسباب مطالبهم. أما النساء فيطرحن الأسباب في ضوء خدمة المصلحة العامة وإيثار التساؤل بدل الأمر.

في إفريقيا، تلاحظ عالمة الأحياء البحرية «ربيكا هوف» إبّان خدمتها في فيالق السلام، أن خبراء الغرب يقيمون للسكان مشاريع مائية باهظة الكلفة ومعقدة، دون تدريب الأهلين على الصيانة والرعاية وترتب على ذلك عودة الأهلين إلى طرقهم البدائية حين وقوع عطل في المشروع، والعودة إلى نقل النساء الماء الملوث على رؤوسهن من أماكن قصية، وفي المؤتمرات العلمية يحتكر العلماء الخبراء الأكاديميون الكلام ويحجبونه عن التقنين والعاملين اليدويين، ويستخدمون رطانة علمية بعيدة عن مدارك الناس، تحت تأثير التراتب الهرمي، بينما تميل الاجتماعات في إطار الأنثوية إلى عمليات

دائرية، ليست ذات نسق خطي، وتشجع على تقدير قيمة المسار بمقدار البحث عن النتائج، فكيفية ممارسة العلم لها أهمية تفوق إنجازاته، وتسهم قيم الحب والتعاون والعناية في تحسين كفاية العملية العلمية ومردودها .

ومن خصائص أنثوية العلم: الرعاية - الفصل السابع - أي توفير الشروط الإنسانية في العمل العلمي، وتخفيف النزعة إلى الصداقة والجفاف الإنساني في الأجواء العلمية وترطيبها بشروط تشجع على العمل، تذكر المؤلفة كيف كان مبنى الكلية التي درست فيها منفرداً ضخماً داكن اللون بهدف صرف الباحث عن كل ما يمكن أن يشيه عن البحث العلمي، وكانت الإنارة صفراء كئيبة، والمناضد المعدنية كابية مغطاة بالقوارير، فلما أصبحت عضواً في التدريس زينت مخبرها بالرسوم والنباتات الصغيرة والمتسلقة، وحاولت خلق بيئة مريحة للعمل العلمي، وتلقت زميلة لها توبيخاً من مديرها الصارم لأنها استخدمت حوجلة المخبر، فوضعت فيه وردة، لأن ذلك يتنافى وجدية العالِم وصرامة العلم..!

هذه الصرامة هي ثمرة سيادة الصوت الذكوري، وتبدي المؤلفة إعجابها بجهود زميلتها «إيمي باكن» في تزويد أماكن العمل العلمي للدراسات البيولوجية بكل ما هو إنساني يربط بينها وبين المجتمع «إن تزويد المختبر بحاجات العالم الإنسانية، يعزز التفاعل بين العاملين وينمي العلاقات الشخصية، ويبدو العمل أكثر إنسانية ومتعة».

هذه الرعاية تخفف من جهامة التركيز على الفاعلية العلمية والضغط النفسي، وتمتد هذه الرعاية إلى تطوير اهتمام العالِم أو الباحث بجوانب المشكلة التي يبحث فيها، قد لا تخلق الرعاية مردوداً مباشراً لكنها ضرورية للعمل، ويجب متابعتها باستمرار، فهي مظهر من مظاهر الحنو الإنساني وتضطلع النساء خاصة في الحضارة المعاصرة بهذا الدور من حيث العناية بالطلاب والعاملين ومعاملتهم بالود والاحترام، وكسر ردة فعلهم أمام برود العمل العلمي وقسوته، والاهتمام الذاتي بمسار كل منهم، والحرص على

إدخالهم تدريجياً في عالم العمل العلمي المعقد والصارم، وإحاطتهم بالمحبة وتعزيز الأمل لديهم في التقدم العلمي والإنجاز، بل توفير فرص عمل ونشاط لهم بعد التخرج، ومتابعة مسيرتهم العلمية، وتؤكد «باكن» أثر هذه الرعاية في تطوير خبرات طلابها والتزامهم.

وتؤكد المؤلفة أهمية تعرّف الحياة الخاصة للباحث، والوقوف على معاناته ومشكلاته الصحية والاجتماعية والسعي لحلها، وكذلك ضرورة الاهتمام بمواقفهم النفسية خاصة حين لا يلقى عملهم تأييداً، أو تكون نتائجه محبطة، فلا يصح تحطيم جهدهم بالنقد أو السخرية، فالنقد قد يكون مدعاة لموت أفكار كثيرة في مهدها، ويعكس الهيمنة السائدة للأسلوب الذكوري الذي يتصيد الأخطاء ويبدد نفسية الباحث المبتدئ، وكثيراً ما تدفن الأفكار غير الكاملة دون مناقشتها أو تشجيعها ومحاورة تبنيها في اجتماعات تضم الأساتذة والطلاب.

وتسهم البيروقراطية في خلق عقبات في طريق الباحثين الذين يشعرون أنهم محاصَرون ولا سند لهم، ويحبطون بسبب أمور تافهة كوصل الماء أو الكهرباء إلى المختبر أو تزويده بالأدوات وذلك يستغرق إجراءات وزمناً بسبب النزعة البيروقراطية، ومشكلات التمويل، وكثيراً ما يتأخر طلب الباحث أو تعيينه أو ترشيحه أو تمويل بحوثه، فيُصاب بالإحباط، ويلزم لترقيته بحوث يقدمها لنيل منصب علمي، وليس لديه ظروف لإنجازها فيقدّمهما غير ناضجة، وقد يحول الأجر المتدني دون الإفادة من خبرات الباحثين المتميزة.

ويواجه نشر هذه البحوث مشكلات مالية وطباعية تحول دون الإفادة منها، ويتم عرضها بدقائق لا تفي بمناقشتها في المؤتمرات، ولتفادي هذه العيوب، قامت سبع عشرة باحثة بمناقشة التكامل بين النظرية التطورية ودور بيولوجيا الأنثى، وركزن على التفاعل والتركيب بدل الاهتمام بعرض المعطيات لتقويم النظرية وتطويرها، لا حصر مواطن الضعف فيها، وقد أشركن العامة

في المناقشة، ولسوء الحظ تعرضت المقالة التي نشرت حول نتائج المؤتمر للنقد والتجريح من المتعصبين ضد المرأة واشتغالها بالعلم. إن العلم في حضارة عصرنا يتطلب الصبر والمتابعة الطويلة للإنجاز، وطبيعة العصر التي تتسم بالسرعة كثيراً ما تحول دون ذلك فهي تريد إنجازاً سريعاً تحت تأثير رغبة الشركات في الربح، على أن الرعاية المفرطة لها عيوبها كالإفراط في حنو الأم الذي يفسد الطفل، وقد تؤدي إلى التبلد والتواكل. وإن دعم الآخرين وتشجيع المجموعات والاعتراف بالأعمال الجماعية الصغيرة يفوق في نتائجه تشجيع الأعمال الفردية المتميزة.



ومن سمات الأنثوية في العلم، التعاون والعمل في انسجام (الفصل الثامن) وإذا كانت الطبيعة تقوم الصراع وبقاء الأقوى، فإن التعاون يشجع على خلق بيئة علمية جديدة، وكشف حكمة الطبيعة التي تتعاون عناصرها في الخلق بمقدار ما تتصارع، ويثبت «أجروس وستاينكو» أن الطبيعة تتجنب أشكال الصراع بخلق الكائنات بيئات إيكولوجية وأماكن للعيش بدلاً من التنافس على الغذاء، ثمة ثلاثة أنواع تعيش معنا بسلام، أولها يتغذى على الحبوب الخضر اللينة، والثالث على الحشرات، وبهذا يزول التنافس بينها، وقد تتم هذه الاستراتيجية بتحديد النسل بأساليب كإبطاء الإباضة أو التوقف عنها، كما هي الحال لدى الفئران، ويلاحظ «ونت» أنه لا يوجد صراع بين النباتات، بل ثمة تزامل وتعاون أقوى من التنافس، ولم تدرس هذه الأشكال من التعاون في الطبيعة على نحو جيد، فبعض الكائنات تتبادل الحماية والخدمات، والحياة كما تقول المؤلفة مشروع تعاوني، وإن التركيز على النموذج التنافسي يعمي العلماء عن رؤية الجانب التعاوني من الطبيعة. وتقول مارجويس [علاقات التعايش التكافلي وفيرة في الطبيعة، على الرغم من أنها غالباً ما تعالج في الأدبيات البيولوجية بوصفها غريبة].

والتعاون في شكل التعايش التكاملي في الطبيعة قوة أساسية للبقاء

والتكيف، وفي مستوى العلم يدفع التنافس في الولايات المتحدة الجانب الأكبر منه، وتمول الصناعة العلوم الأساسية لمنافسة الأسواق المحلية والعالمية، حتى دراسة الطبيعة تأخذ في نظر العلم الذكوري المعاصر شكلاً تنافسياً، فنحن ندرسها كما يقول «بيكون» لنقهرها ونخضعها، بينما ترى «إيمي باكن» أن ندع الزهرة تتفتح لنرى ما في داخلها، وحتى الجوائز منافسة وأبهة لا تطول أكثر من ثلاثة أفراد في كل بند من بنودها، والتشجيع العلمي يهمل المجموعات المتعاونة، وقد شجع مبدأ السبق العلمي لمن ينشر أولاً لا من يكتشف أولاً العلماء على النشر المتسرع. أما العلماء الذين يهمهم التحقق قبل النشر فلا ينالون ذلك المجد، مع أن الأولوية يجب أن تكون للعلم الأفضل، كما أن الأمر من قبل، وقد يحجب فريق عن زملائه المعطيات والمواد العلمية ليفوز بالسبق، فيخسر العلم ثمار التعاون، وللعلم اليوم سمة المتاجرة بعد أن كان هواية.

يظفر الفرد أخيراً بمنصب أو رتبة على حساب التعاون المثمر، وهذه البيئة التنافسية يعاني منها العلماء والعالمات على حد سواء، تقوم ديناميةالتنافس على مبدأ «دارويني» مفاده البقاء للأصلح، كما يلجأ الرياضيون إلى الهرمونات للسباق، ويلجأ العلماء إلى تلفيق البيانات، ليس للحب أثر في هذا التنافس بسبب تغلب المصلحة، وليس لحب العلم أثر فيه. ويكون التنافس صحياً حين يجري بأجواء آمنة وسعيدة، لا بطريقة فظة ولا بدافع القوة حيث يغدو وحشاً يلتهم أي أمل في التواصل، ولا يرى إلا العداوة والانكفاء على الذات.

وعلى نقيض ذلك، فإن التعاون يعزز الترابط، وفي الثقافة العربية المعاصرة يشجع الفتيان على التنافس بينما تشجع الفتيات على التعاون، ونلاحظ ذلك من خلال لعب الأطفال من الجنسين، فالتعاون رمز الأنثوية والفتيات يتعلمن في البيئة التعاونية أكثر مما يتعلمن في البيئة التنافسية وتعاونهن يعكس سخاء المرأة وغيرتها، وتعد «شبكة الخريجين» إحدى المؤسسات العلمية التعاونية التي تدعم جهود الخريجين، لكن انتساب النساء إليها ليس يسيراً، والتزامل عنصر جديد تأتي به الأنثوية في مجال العلم.

وتحتفي النساء العالمات بالزمالة والتعاون الذي يأخذ أشكالاً عدة كالتواصل باللقاءات أو الرسائل أو المكالمات أو الرحلات. ومن صور التنافس الإفراط في التخصص الدقيق تفادياً للمتنافسين، ثم الانقطاع كلياً في صومعة التخصص الضيق وعلى نقيض ذلك يساعد التعاون بين الجامعات والمؤسسات في استخدام الأجهزة النادرة، وتبادل وجهات النظر في توفير فرص هائلة للتقدم العلمي.

وقد تتعرض المرأة العالمة إلى مضايقات بسبب ميلها إلى التزامل والتعاون فهي إن سعت إليهما، اتهمت بعجزها عن الإبداع الفردي، دون التسليم بطبيعة المرأة وميلها إلى التعاون، بينما الطريقة الذكورية في التواصل هي التظاهر بالسلطة، والمرأة لا تملك صوت الرجل المدوّي الذي يستجيب له المجتمع العلمي.

وقد يحل التعاون المثمر بين العلماء كثيراً من نتائج العلم المدمّرة كسباق التسلح والتنافس على امتلاك الأسلحة المدمرة، وتحويل الإنسانية إلى أسرة عالمية واحدة منسجمة وناجحة اقتصادياً.

❖

ومن سمات أنثوية العلم، استخدام الحدس طريقاً للمعرفة (الفصل التاسع) وتبدو المعرفة الحدسية غامضة لاعقلانية، فقد ارتبطت بالثقافة المعاصرة بالأنثوية، ويقوم الحدس على عدد كبير من الخطوات العقلانية الصغيرة تقع دون أن نلاحظها، ويسميه عالم المنطق: التفكير الضبابي، وتحدده أربعة مستويات للحدس: (الفيزيقي، والعقلي، والعاطفي، والروحي)، ويرتبط الحدس العاطفي بسمة الأنثوية، ويبدو أن البنات في الثقافة المعاصرة، لا يدربن على كبت المشاعر كالصبيان، وتعتني النساء بالتلميحات الجسدية والنظرة ونبرة الصوت. وكثيراً ما يستخدم مصطلح الحدس الأنثوي للتعبير عن محدودية قدرة المرأة على التفكير، والتعويض عنه بالحدس والمعرفة الحدسية في العلم المعاصر أكثر بدائية من المعرفة العقلانية

الموضوعية التي تقوم على الفروض والبرهان والتجريب والاستقراء. ويرى بعض العلماء في الحدس نمطاً فائق المعرفة، وارتباط الحدس بالمرأة يحمل معه وصمة، لذلك يعزف الرجال عن التصريح باللجوء إليه كي لا يتهموا بالنسوية أو اللاعقلانية.

وهناك بعض العلماء ينكر أنه يستخدم الحدس ويستخدمه بعض علماء الفلك والرياضيات في تناول البدهيات، المبرهنة بذاتها أو الموضحة بالحدس.

لكن (وثبة الحدس) تظل ضرورية حين يعجز العلم بعدما يصل إلى طريق مسدود، أو إلى ضغط الوقت، ولابد من استمالته لنتلقى مزيداً من الخيارات، وهو إمكانية إنسانية قابلة للتطوير، يدخل الحدس في هوية واحدة مع الأنثوية، ويتم بأربع مراحل: (التأهل، والاختمار، والإضاءة، والتحقق)، وتثير متطلبات الواقع خياله الإبداعي، وتميل ومضة الحدس إلى انبثاق في فترة الاسترخاء في الحلم أو في مرحلة الاستلقاء للراحة أو الاستحمام، أو في النزهة في الطبيعة، وكأنها تفلت من سيطرة العقل، لكن الحدس لا يغني عن التفكير العقلي المنهجي.

وقد يتمتع بعض الناس بقدرات نفسية مميزة تمكنهم من الاستشعار عن بعد بمهارة يمكن التدرب عليها، وحين ننكر حواسنا إنما ننكر الترابطية مع الآخرين ومع الطبيعة ومع نفوسنا.



ومن سمات الأنثوية العلمية: الترابطية (الفصل العاشر) وإذا كانت التجزئة سمة تطور الحضارة الغربية المعاصرة، فإن إعادة تجميع شظايا العلم المتفرقة تساعد على رؤية كل جزء في سياقه الأوسع، ومن الترابطية تنبثق كل خصائص الأنثوية والتواصل الداخلي، فالشعور، والرعاية، والتلقي، والتعاون، والحدس، جميعها قائمة على مبدأ التبادل ووعي العلاقات. لقد اقتفى العلم الطريق الذكوري طريق المنطق والتحليل القائم على التجزئة والفصل. لكن مبدأ الترابطية يهب العلم منظوراً أكثر كلانية. ويركز علم نفس «يونج» على

الكلانية، كلانية النفس والمجتمع. وأننا نحيا في كون غير خطي؟، يضيف عناصر من التعقيد والجمال كلما تلاقت جسيماته في كيان عضوي كلاني، ولعل أهم ما يمكن أن تسهم به النسوية رؤية الكلية في الكون، والترابطية بين مجالاته، رؤية الأشياء في سياقها واستبصار الروابط التي تربط المعنى، فالكل يهب المعنى للأجزاء، ويضطلع بوظائف لا تطرحها الأجزاء، والرؤية الأنثوية للكلية ترى أن كل مستوى من مستويات تطور المادة يجلب قوانينه الخاصة به، والتي لا يمكن اختزالها إلى قوانين المستويات الأدنى، وليس للرؤية الكلية في العلم المعاصر إلا دور محدود، فمشروعات العلم التي تظفر بأكبر قدر من التمويل الآن هي المشروعات التي تركز على الأجزاء من منطلق أنه إذا فهمت الأجزاء الأساسية فسوف يتم تفسير التركيبات الأرقى. ومن هنا يتم الإلحاح على دراسة «الجينيوم» البشري، والأفضل إقامة توازن بين المقاربة الاختزالية والتجزيء والتطلع إلى الكل الشامل. إن معرفتك بالعلامات الموسيقية لا تغني عن تصورك للحن الذي تريد أن تعزفه، أي الاهتمام بالمنظومات والعلاقات بقدر الاهتمام بالأجزاء.

ويعد علم البيئة من حيث اهتمامه بالعلاقات بين الكائنات علماً ترابطياً متعدد الأنظمة. إنه يشمل النبات والحيوان والسكان والسلوك والتطور وتصنيف الأحياء وعلم وظائف الأعضاء وعلم الوراثة والأرصاد الجوية والتربة والجيولوجيا وعلم الاجتماع والتلوث البيئي.. إن تدمير البيئة يعود إلى تجزئة العلم وانعزال نشاطاته بعضها عن بعض دون التبصر بالهدف. إن تهديد أي نوع من الأحياء ينعكس أثره على البيئة كلها، وتترتب عليه نتائج أكثر تعقيداً، فالترابطية في العلم تغني عن الحلول المجتزأة. إن الرؤية الكلية أساسية في علم البيئة، وهو علم يجمع إحدى القوى الموحدة التي يمكن أن تحل مشكلات العالم، وهو علم يجمع بين علماء النفس والبصريات والفيزياء والهندسة، ويستند إلى بيانات مستمدة من علوم عديدة، ويعكس الفصل بين معهدي الصحة العقلية والصحة الجسدية في الولايات المتحدة القطيعة السائدة بين طب العقل وطب الجسم.

ويعمل علم الشواس الجديد بمفهوم الكلية أيضاً، وهو مجال للأنظمة التعددية لعلم البيئة، وتشير الترابطية في علم الكوانتم إلى أن الجزء لا معنى له إلا في حدود الكل، ويذهب (بوم) إلى أن كل جزء من أجزاء الكون يترابط بكل جزء آخر لكن بدرجات متفاوتة.

إن الأفكار حول الكلية ليست مفاهيم فلسفية ميتافيزيقية مجردة، إنها تجدد الطريقة التي ننظر بها إلى العالم. وهذه النظرة لا يجوز أن تكون محايدة أخلاقياً بإزاء الخير والشر، وبإزاء العالم الذي إذا نظرنا إليه نظرة كلية ستثمر بالحب له وبالحاجة لرعايته لأنه يشملنا اشتمالاً لا انفصام فيه. ومن دون قسمة حاسمة بين المادة والوعي فالمعنى والقيمة جوانب مكملة للعالم ولنا نحن، أما إذا واصل العلم طريقه في اتجاه غير خلقي فإنه سينحرف في مساره إلى التدمير.



وفي الفصل الحادي عشر، تطرح المؤلفة مدى المسؤولية الاجتماعية للعلم، ففي مقابل تأكيد الذكورية على استقلال العلم عن الأخلاق تجدل ترابطية الأنثوية الفرد والجماعة معاً، وقد أظهرت دراسة (جيليان) لتقدم النساء الخلقي أن قيم العناية والمسؤولية الاجتماعية لدى النساء تبدو طبيعية أكثر من قيم التراتب الهرمي في العلم المحكوم بالقواعد. ويحصر العلماء القيم الخلقية بالأمانة العلمية وعدم سرقة الجهد العلمي ولا تستطيع المؤلفة أن تتصور علماً مفصولاً عن هدفه الخلقي، يجب توجيه العلم لخدمة الشعب، والتبصر بالعواقب الاجتماعية، وتستطيع «الأنثوية» بترابطيتها أن توازن بين العلم الجيد المسؤول اجتماعياً وبين العلم قصير المدى والهدف.

ثمة مسائل هامة يجب أن تشغل العلماء، منها تخفيف كلفة استخدام المخترعات النافعة. أما أن يكمل العلم مسيرته دون قيم ولو ذهب العالم إلى الجحيم، فإن ذلك يعرض كوكبنا وسواه إلى الفناء.



وفي الفصل الثاني عشر، تجمل المؤلفة دور الأنثوية في بناء علم فيه خير للبشرية، وذلك بإحضار الأنثوية من مواقعها المعتمة التي أزيحت إلى الظلام بسبب السلطة الذكورية على العلم. ويكون بتعلي العالِم بالسمات الأنثوية، وتبني العلم قيماً ترابطية بدأ يرددها في فيزياء الكوانتم وعلم الشواش، والحد من اللوجس الذكوري المتطرف والفردي، وعلى العالِم أن يتساءل عن نتائج بحثه ومدى صلتها بالقيم الإنسانية. وكما يقول «يونج»: [العلم خاتمة، يفضي إلى تمايز وتخصص عال للوظائف المعينة المعقودة ويفضي أيضاً إلى انفصالها عن العالم والحياة، كما يفضي إلى التعددية في مجالات التخصص التي تفقد تدريجياً كل ارتباط بينها].

العلم اليوم يجب أن يلتفت إلى الشعور والحدس، وأن يبعث الأنثوية العلمية من أعماق سحيقة، ومع مزيد من الوعي يمكن أن يغدو الاحتجاج الأنثوي على ذكورية العلم مهيئاً لبلوغ غاية خلاّقة.

إن ربط العلم بالمشاعر يتطلب وعياً، وتوجيه الشعور وجهة سليمة، ولكي نتجنب اندلاع الشر من العلم يجب أن نحجب إسقاطاتنا ونتحمل المسؤولية عن ظلاله المعتمة فينا، وسيظل الشر يندس من وراء ظهورنا، ولا مناص للعلماء من بناء علم تعاوني قائم على الحب والثقة والشغف والنبل والإيمان بالقوة التراكمية للأفراد المؤدية للوعي والتناغم والأخلاق، وحالما يصل العلم إلى العتبة الحرجة سوف يعمل على إعادة تنظيم ذاته.



1 - الترجمة والإبداع:

اللسان وليد حاجته وبيان ذاته. وإنه ليلوذ بخاصة نفسه لغة فيبني نظامه ومعجمه، كما يلوذ بخاصة نفسه كلاماً فيبني أداءه وعالم تبيناته. ولما كان هذا هو شأنه في معمار نظامه وإنشاء كلامه، فقد صار مستقلاً. وصار باستقلاله هذا بناء تقول المعارف فيه نفسها سواء كانت عقل ابتداع، أم كانت عقل اتباع، أم كانت مما لم تطرحه بعد نبوءة أو بصيرة أو سؤال. فالسؤال يقول، ولقد يأتي لاحقاً بيان ما يقول إنْ فهماً، وإنْ إدراكاً، وإنْ تنظيراً لما يقول.

والترجمة لسان وهي، بوصفها كذلك، تعد وليدة حاجتها وبيان ذاتها، شأنها في ذلك شأن اللسان ذاته. وليس شيء أدل على هذا من كونها، في إنجازها لنفسها معماراً وإنشاءً، تكون على ما به اللسان يكون نظاماً وكلاماً من جهة، واستقلال بنية من جهة أخرى. ومن هنا، فإن اللسان إذا كان يبدع الشيء على ما كان وما لم يكن، فكذلك الترجمة، بوصفها لساناً، تعطي لنفسها مهمات تماثله نظاماً وكلاماً واستقلالاً. وبهذا تكون سبيلُها سبيلَه في إبداع الشيء على ما كان وما لم يكن.

وإذا كان الأمر كذلك، فثمة أسئلة يمكن أن تطرح بهذا الصدد، هي: هل لسان الكلام ولسان الترجمة، كتابة أو شفاهة، يتطابقان عبر لغتين أو أكثر؟ وهل يتطابقان إذ هما يقومان بالتوازي على التماثل الأنطولوجي؟ وكذلك، هل يتطابقان خطاباً إذ هما يبدعان الأشياء أو يعيدان خلقها؟ وأيضاً، هل تكرار إبداع الشيء كلاماً أو ترجمة تحكمه المطابقة؟ وأخيراً، هل الإبداع مطابقة.

لا شيء من هذه الأسئلة يقر للمطابقة بوجود. فاللسان إنْ كلاماً وإنْ

ترجمة إنما هو في أصل التكوين اختلاف. وإنه لولا ذلك لما اتخذ سبيله إلى التبليغ سرياً، ولما صار بسبب منه بياناً. وكذلك في الترجمة، فإنه لا يكون كما يكون عليه الكلام في سواها. فالكلام في أصل نصوصه، ينوب عن العالم ويقوله. وهو إذ يفعل هذا، فإنه يقوم فاصلاً بين الإنسان وما يحيط به. ولذا كان من حكمة الكلام في بيان نفسه وبيان أصل نصوصه أن يُسمى حجاب العالم وأن يكون كذلك. وأما في الترجمة، فإن الكلام فيها لا ينوب عن العالم ليقوله، كما لا يقوم فاصلاً بين الإنسان وما يحيط به، ولكنه ينوب عن الكلام الذي كان قد قيل بلسان ليقوله بلسان آخر خلقاً آخر ونصاً اخر تنعدم المطابقة فيه ولا تتكرر. وإنه ليقوم بهذا فاصلاً بين لحظتين من لحظات الوجود اللساني: لحظة الإنشاء نصاً ولحظة الارتحال والتحول والمفارقة، حيث يصير نصاً آخر. ولذا كان من حكمة الترجمة في بيان نفسها وبيان نصوصها المرتحلة والمهاجرة أن تسمى حجاب الكلام، بل أن تسمى حجاب الحجاب وأن تكون كذلك.

ثمة اختلاف، إذاً، بين الكلام بوصفه حجاب العالم والترجمة بوصفها حجاب الكلام. ولقد نستطيع أن نذكر بياناً لحصول ذلك، سبباً واحداً على الأقل. فالكلام إذ يكون حجاب العالم، فلأنه لا ينقل العالم إذ يقوله، ولكنه ينقل صورة ذهنية عنه ومفهوماً. وهذه ضرورة يقتضيها الكلام نفسه لكي يتمكن من إعادة إبداع العالم فيه. وكذلك الترجمة، فإنها لا تنقل الكلام إذ تقوله، ولكنها تنقل صورة ذهنية عنه ومفهوماً. وهذه ضرورة تقتضيها الترجمة نفسها لكي تتمكن من إعادة إبداع الكلام فيها. ولقد يعني هذا أن مجال اشتغال الكلام هو حجب العالم، في حين أن مجال اشتغال الترجمة هو حجب الكلام.

إننا نعلم أن أطروحة كهذه تفترق عن أخرى تنظر إلى الكلام والترجمة بوصفهما إعادة إنتاج، فلو أن هذه الثانية كانت صحيحة، وكان الكلام والترجمة على إعادة الإنتاج يقومان نصوصاً ووجوداً وليس على إعادة الإبداع، لكان يجب على الكلام أن ينقل العالم إليه بما هو ويتطابق معه لكي

يفصح، وهذا محال، كما كان يجب على الترجمة أن تنقل الكلام إليها بما هو وتتطابق معه لكي تفصح، وهذا محال أيضاً. ومن هنا، يبدو أن الاختلاف وإعادة الإبداع، وليس المطابقة وإعادة الإنتاج، أمران متلازمان في حصول اللسان كلاماً وترجمة.

يبقى أنه يجب أن نشير إلى أن إعادة الإبداع تحمل، بالضرورة كما لاحظنا، قدراً من المغايرة والمفارقة والمباينة ليس موجوداً في الأصل (هذا على افتراض وجود أصل) سواء كان هذا الأصل هو العالم الذي يحجبه الكلام، أم كان هذا الأصل هو الكلام الذي تحجبه الترجمة. وما كان ذلك كذلك، من حيث الحقيقة، إلا لأن الكلام إضافة إلى العالم وزيادة عليه، كما أن الترجمة إضافة إلى الكلام وزيادة عليه.

2 - الترجمة والضيافة:

المعرفة ظاهرة إبداعية، وهي أيضاً وفي الآن ذاته، وجود مشترك بين تراكم علمي، وتعدد لساني، وتواصل حضاري. والترجمة تقوم لحمة وسَدى في نسيج هذا الوجود المشترك للمعرفة. فهي، في الوقت الذي تساهم فيه بإنشاء التراكم العلمي تعاقباً، فإنها تنجز نصيبها الخاص في إبداع هذا الوجود على صعيد التعدد اللساني تزامناً. ولقد يؤدي أمر كهذا إلى انفتاح الحضارات بعضها على بعض وتواصلها. وهذا يجعل المعارف تستمر حضوراً ونماءً في دورة عود أبدي. ولذا، فهي تزداد على العالم كلاماً وتضاف إليه، كما تزداد بالترجمة على الكلام الحامل لهذا إبداعاً وتضاف إليه.

ألا وإن هذا ليضعنا أمام خلاصتين:

- الأولى، وتقول: إن الترجمة قد حولت العلاقة بين التراكم العلمي، والتعدد اللساني، والتواصل الحضاري إلى علاقة تكوينية وعضوية صار فيها وجود كل طرف رهناً بوجود الطرف الآخر.

- الثانية، وتقول: إن الترجمة في تعاملها مع المعرفة، إنما تقوم على إعادة إبداعها وليس على إعادة إنتاجها، وذلك بسبب العلاقة التكوينية والعضوية التي تُدخلها فيها.

ولقد نستطيع، بياناً لهذا الطرح وجلاء، أن نقف على أمرين: يمثل الأول ذهاباً من اللسان الأم إلى غيره. ويمثل الثاني عودة إلى اللسان الأم من غيره.

- الأول، ونرى فيه أن أي لسان يقع على تقاطع تلتقي فيه التيارات الفكرية الكبرى للحضارات، فإنه يفسح مجالاً واسعاً للضيافة في أفقه الفكري، والعقدي، والحضاري، وحينئذ تكون الترجمة فيه مكاناً يؤوي إليه، المتغير، والمتحول، والمهاجر، والقابل للزيادة والإضافة.

ولقد كان اللسان العربي، بعد الإسلام وبسببه، واحداً من تلك الألسنة التي تقع على تقاطع عظيم لكثير من الألسنة وكثير من التيارات الفكرية للحضارات. ولذا، فقد صار الفكر العربي للمعرفة مبدعاً، وصارت الترجمة بلسانه للأفكار حاضنة، وللثقافات مستفيضة، وللعلوم مكرمة.

بيد أن أكثر ما كان يميز اللسان العربي، بوصفه مضيفاً، أنه كان يعيد إبداع المعارف، والأفكار، والثقافات، والعلوم، ويقدمها وقد حملت بلسانه زيادة إلى الألسنة في الثقافات والحضارات الأخرى لتزيد فيها بدورها وتزداد فيها، ثم ربما لتعود إليه كرة أخرى محملة بكل الزيادات التي أبدعتها فيها وأضافتها إليه ألسنة تلك الحضارات والثقافات اتي استضافتها بعده.

ولقد نعلم أن هذا ممكن، فالزيادة أو الإضافة في إعادة الإبداع، تكاد تكون أمراً لا يحدث الإبداع من غيره. ومن هنا، فقد كانت كل زيادة إضافة، وكانت كل إضافة سمة من سمات الضيافة في المعرفة والإكرام في العلم.

وإذا كان ذلك كذلك، فإنه لحقيق ما يقال: ربَّ مبلَّغ أوعى من مبلِّغ، فقد يكون الشيء في أصل تكوينه إشارة يحملها اللسان، ثم لايلبث بعد إبداعه

ترجمة حتى يزداد، فيتحول عما كانه بدلالة الإشارة إليه، ليصبح علماً يدل بنظامه على نفسه وبموضوعه على استقلاله. ولهذا، فإن الترجمة إنْ كان لها فضائل تتميز بها، فمن جملة فضائلها تحويل الإشارة المكتَنَزة والمكثفة بلسان، إلى إمكان نظري وعلمي موسع ومفصل بلسان آخر. ألا وإن كل استضافة تقضي إلى إضافة. ألا وإن هذا ليصدق على الحضارة العربية إذ استضافت الفلسفة اليونانية فترجمتها، كما يصدق هذا على الحضارة الغربية إذ وصلتها هذه الفلسفة عن العربية بترجمة أخرى، فالحال هنا كما هي الحال هناك، أن الشروح قد قامت، وأن علوم التأويل قد توسعت، وأن تحقيق النصوص قد دقَّ واستدق، بل لقد صارت الفلسفة بكائنها المبدَع ترجمة مؤكدة لفلسفات ولعلوم ونظريات قام عليها صرح الوجود الفلسفي كله عند الأمتين العربية والغربية، كل في إطار اختلافه وسمته الحضاري.

- الثاني، ويتبين لنا فيه أن العلماء في الحضارات التقليدية الكبرى، قد كانوا يستخدمون عدة علوم بآن واحد في معالجتهم للقضايا. وهذا منهج كانت تفرضه شمولية معارفهم، وأصولية عقائدهم، وكلية رؤيتهم للوجود وللحياة. فعلماء الأصول المسلمون، وهم الأمثل طريقة في هذا، كانوا لا يتوانون عن استخدام مناهج وعلوم مختلفة إنفاذاً لتحقيق غرضهم العلمي والبحثي. إلا أنهم ما كانوا ليذكروا تلك المناهج وهذه العلوم مسمى، كما إنهم لو تركوا بشأنها، على نحو ما نرى اليوم، نظرية أو نظريات تقنن لها وتدل عليها. وقد كان حسبهم أن يشيروا بعبارة موجزة تكتنز كل هذا. ثم هناك آخرون قد انحدروا من طبقات علمية مختلفة، فجاؤوا بأقوال تنوب عن النظر في الأشياء، أو تنتقل بها من كونها وقائع في الأعيان إلى كونها متصورات ومفاهيم في الأذهان. إلا أن هذه الأقوال لم تقع عند خلفهم موقعاً لافتاً، أو أن خلفهم كان دونهم علماً، فظلت هذه الأقوال غير معروفة، بل ظلت في حكم معدومة.

وأما لِمَ كان هذا النفر من العلماء كذلك، سواء كانوا علماء أصول أم

طبقات أخرى من العلماء، فبسبب الأفق الحضاري، أو لنقل مستخدمين مصطلحات لالاند، فبسبب «العقل المكوِّن» الذي أبدع عندهم «العقل المكوَّن»، ونحن نقصد بـ «العقل المكوِّن» العقل الحضاري، كما نقصد بـ «العقل المكوَّن» جملة الإبداع العلمي والمعرفي والثقافي الذي يقوم «العقل المكوِّن» من خلفه صانعاً ومؤطراً وموجهاً.

فإذا ما عدنا إلى ما نحن فيه، معضَّدين بهذا التصور، فإننا نستطيع أن نقول إن من فضائل الترجمة وعظيم آثارها على مجتمع المعرفة الحضاري والموسوعي عند السلف العربي العلمي، أن بعض المعارف وبعض العلوم التي لم يُقَنَّن لها نظرياً، ولم تجد خلفاً يطورها ويعمقها ويعمل بها، قد ظلت في حالة سبات وكمون. فلما انطلقت الترجمة في هذا العصر من الآخر باتجاه اللسان العربي المستودع لها في ذاكرته الحضارية والمعرفية، فقد وجدنا أن أرض هذه المعارف والعلوم قد اهتزت وربت، وصارت يقظة بعد سُبات، وتوفزاً بعد كمون، وانبثاقاً بعد عدم.

لقد تنبه العقل العربي المعاصر، بفعل الترجمة، إلى هذا كله، ولذا، فقد رأى أن إعادة النظر بذاته هي من موجبات العلم ذاته. فمثل هذه الإعادة التي تدفع الترجمة إليها وتحدثها، تمثل العقل المكوَّن في مسماه المعرفي تراكماً يستطيع الأخذ به فلا يبدأ من فراغ، كما يستطيع تطويره والبناء عليه وتجاوزه.

ومن الأمور الدالة على هذا الوضع، وهي بالفعل كثيرة في مجتمعنا المعرفي المعاصر، نستطيع أن نذكر اللسانيات مثلاً على ذلك. وهو مثل قريب إلينا لاشتغالنا فيه. فمذ ترجمت بعض أفكار سوسير، وبعض أعمال اللسانيين، وشاع مصطلح البنيوية في الحقل اللغوي العربي، تم نفض غبار النسيان عن مفهوم «النظم» في التراث العربي عموماً وعند الجرجاني خصوصاً. ولقد ذهب القوم في النظر إلى هذا المفهوم مذاهب شتى، فمنهم من سماه نظرية، ومنهم من ذهب يعقد المقارنات وينشئ المفارقات أو

المطابقات بين الجرجاني وسوسير، أو بين متصور البنية عند الأول ومتصور النظم عند الثاني. هذا بالإضافة إلى البعد العقدي والفلسفي والإيديولوجي الذي تميز به تدريس محمد عبده لكتاب الجرجاني، وتحقيق محمد رشيد رضا أو تحقيق محمود محمد شاكر.

ولقد يجعلنا هذا، على هامش ما نحن فيه، نقول ليست الترجمة ضد التراث، بل هي إحياء له وتجديد لمعارفه وعلومه، سواء كان ذلك بالمقارنة تطلعاً لإعادة تنظيمه وتوظيفه، أم كان ذلك بالاشتغال عليه بغية تحويله وإخراجه من عالم النظرات واللفتات إلى عالم البناء العلمي الدقيق والنظريات.

ونلاحظ في نهاية هذه الفاتحة أن هذه الحركة الترجمية، بشكلها المضاعف ذهاباً وإياباً من اللغة الأم وإليها، تساهم إنّ في إنتاج المعرفة ونشرها، وإنّ في إعادة إبداع ما توار في كتب التراث سباتاً وكموناً. والترجمة، أخيراً، توطن العلم وتساهم في إبداعه وتأصيله.

